IL FIORE
DEI MUSEI E MONUMENTI D'ITALIA

N.° 7

MARIO SALMI
INSPEKTOR DER SCHÖNEN KÜNSTE IN DER LOMBARDEI

DAS "ABENDMAHL„ VON LEONARDO DA VINCI UND "S. MARIA DELLE GRAZIE„

NK
2190
.S245
1900z

FRATELLI TREVES EDITORI MILANO

EX LIBRIS

COURAGE AND LOYALTY

DR.G.PUCHINGER

LIBRARY OF PRINCETON

SEP 10 2016

THEOLOGICAL SEMINARY

Von der Sammlung "IL FIORE„ sind bisher deutsch erschienen:

1. — ALFONSO BARTOLI. — *Forum Romanum und Palatin.* Mit 62 Abbildungen und 2 Karten. L. 8 —

2. — GINO FOGOLARI. — *Die Galerien Venedigs.* Mit 56 Abbildungen . . . . . L. 8 —

3. — ROBERTO PARIBENI. — *Das Römische Nationalmuseum in den Diokletiansthermen.* Mit 59 Abbildungen . . . . . L. 8 —

4. — MARIO SALMI. — *Die Certosa von Pavia.* Mit 62 Abbildungen und 1 Karte . . . L. 8 —

5. — MATTEO MARANGONI. — *Die Galerie Pitti in Florenz.* Mit 62 Abbildungen . . . L. 8 —

6. — MARIO SALMI. — *Das "Abendmahl„ von Leonardo da Vinci und die Kirche "delle Grazie„ in Mailand.* Mit 57 Abbildungen. L. 8 —

Demnächst erscheint:

GINO FOGOLARI. — *Der Dogenpalast in Venedig.*

Bestellungen durch Postanweisung
an Fratelli Treves Verlag, Mailand.

SAMMLUNG "IL FIORE„
HERAUSGEGEBEN VON ETTORE MODIGLIANI

MARIO SALMI
Inspektor der schönen Künste in der Lombardei

DAS "ABENDMAHL„ VON LEONARDO DA VINCI UND DIE KIRCHE "DELLE GRAZIE„ IN MAILAND

Mit 57 Abbildungen.

MAILAND - FRATELLI TREVES VERLAG

Aus dem Italienischen übersetzt von Dora Mitzky.

TEXT UND ABBILDUNGEN GESETZLICH GESCHÜTZT.

Die Abbildungen dieses Bändchens sind nach Photographien der Firmen Anderson in Rom, Alinari und Brogi in Florenz, Bonomi und Lissoni in Mailand und nach eigenen Aufnahmen hergestellt.

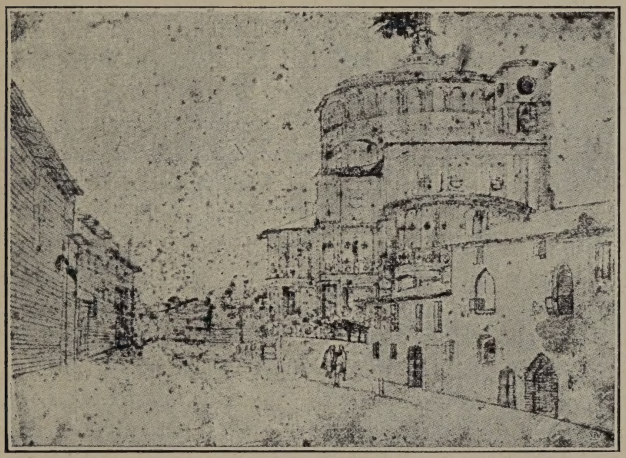
Mailand, Druck von Fratelli Treves.

Als 1450 nach der kurzen Herrlichkeit der Ambrosianischen Republik, die auf den Tod Filippo Maria Viscontis (1447) gefolgt war, Francesco Sforza in Mailand einzog, brachte er in die noch mittelalterliche Stadt einen Hauch neuen Lebens. Mit ihm zieht die Renaissance ein, und so lange er Herzog ist, wagt es Filarete, sich am „Ospedale Maggiore" mit den von Brunelleschi abgeleiteten Architekturformen auszusprechen. Zwar wird der Florentiner Meister bald von der in Solari verkörperten lokalen Tradition verdrängt; doch wenn es dem nicht nur klugen, sondern auch mit feinem Verständnis für kulturelle Werte begabten Fürsten nicht gelingt, den neuen Stil in der Kunst ebenso durchzusetzen, wie er sich als Herrscher durchgesetzt hatte, so nimmt doch unter ihm die Stadt einen lebhaften baulichen Aufschwung: sie verändert und vergrössert sich, verschönt sich durch neue Paläste und Kirchen – wenn auch noch in gotischen Rhythmen – und greift nun schon über das silberne Band

des Naviglio hinaus, das noch vor den Mauern das mittelalterliche Mailand eingehegt hatte. Jetzt aber entstehen ausserhalb des doppelten Ringes auf der grünen lombardischen Ebene malerische rote Höfe, von denen ein paar noch heute dastehen und die alten Klöster und Stifte begleiten: S. Marco, S. Dionigi, S. Celso, S. Eustorgio, S. Vincenzo in Prato, S. Vittore; dazu die neuen Kirchen La Pace, S. Pietro in Gessate, L'Incoronata, S. Maria delle Grazie. Letztere wurde 1465 – ein Jahr vor dem Tode des Sforza – in der Nähe des herzoglichen Parkes auf einem Grundstück ausserhalb Porta Vercellina errichtet, das von den Mönchen von S. Ambrogio dem Grafen Gaspare Vimercati, dem Oberbefehlshaber über die Sforzatruppen, zum Niessbrauch abgetreten worden war; er hatte dort seine Milizen einquartiert. Das Kloster daneben war aber damals bereits im Bau begriffen, denn der Grundstein zum Schlafsaal war am 28. August 1464 gelegt worden.

Die Dominikaner von S. Apollinare in Pavia waren schon 1459 aufgefordert worden, ein neues Haus in Mailand zu gründen, wo ihr Orden bereits S. Eustorgio besass; sie hatten sich daraufhin zunächst im Kloster von S. Vittore all'Olmo niedergelassen, das den Zisterziensern von Morimondo gehörte. Als sie nun 1463 den neuen Grund erhielten, fanden sie im Grafen Vimercati einen grossmütigen Helfer und konnten sich so auf diesem ihrem Sitz endgültig einrichten.

Die Ortslegende behauptet, es habe dort schon vordem eine Kapelle bestanden, welche der fromme Sinn des Grafen gestiftet habe, und in ihr sei ein noch heute erhaltenes Bild der barmherzigen Mutter aller Gnaden verehrt worden, die unter ihrem Schutz-



Die Kirche S. Maria delle Grazie im XVI. Jhd.
(Nach einer Zeichnung im Stuttgarter Museum).

mantel den treuen Sforzageneral samt seiner Familie birgt. Und diesem Bilde zu Ehren sei die Kirche der Madonna delle Grazie geweiht worden statt dem hlg. Dominikus, wie es (nach dem Bericht des 1646 verstorbenen P. Girolamo Gattico) ursprünglich beab-

sichtigt gewesen und wie es sonst üblich war. Die Ausnahme war übrigens weder die erste noch die einzige: schon zwei Jahrhunderte früher waren die Kirchen S. Maria Novella in Florenz und S. Maria sopra Minerva in Rom als Werk der Dominikaner entstanden und gehörten zu den schönsten Tempeln des Ordens.

GASPARE VIMERCATI.
(Ausschnitt aus dem Bild der "Madonna delle Grazie" des XV. Jhds.).

Auf dem stillen Wiesenplan zwischen S. Vittore und dem Schloss wuchsen zuerst die roten Klostermauern empor; der Bau war schon vorgeschritten, als 1467 Graf Vimercati starb; zwei Jahre darauf war er so gut wie fertig. Später wurde an der Kirche weitergebaut, die hauptsächlich im Jahrzehnt 1472-1482 entstand und auch in den ornamentalen Partien schon völlig beendet war, als der herzogliche Rat Marchesino Stanga sie 1490 mit einer Orgel begabte.

Kloster und Kirche erhielten einen streng einheit-

lichen lombardischen Stil. Wenn man heute in den von einem viereckigen Kreuzgang eingefassten und durch grüne Rasenflächen sowie durch blühende Beete gegliederten grossen Klosterhof eintritt, fühlt man sich instinktiv an den verwandten Kreuzgang erinnert, der wenige Jahre zuvor auf Veranlassung des Cosimo de' Medici bei S. Marco in Florenz entstanden war. Doch in Florenz herrschen die Formen der Renaissance im strengen Zusammenklang des weissen Kalkbewurfs und des dunklen Blaus der "pietra serena„; in Mailand dauert die Gotik an und belebt durch ein heiteres Farbenspiel und dekorative Fresken die nackten Ziegelmauern.

Innenansicht von S. Maria delle Grazie mit Blick auf die Kapellen.

Die Kirche ist dreischiffig, mit gotischem Kreuzgewölbe überdeckt, das auf Säulen ruht. Den Chorteil bildete ursprünglich eine vieleckige Apsis mit zwei seitlichen Kapellen von quadratischem oder vieleckigem Grundriss, davor – wie Luca Beltrami vermutet hat – ein Querschiff mit Kapellenabschluss.

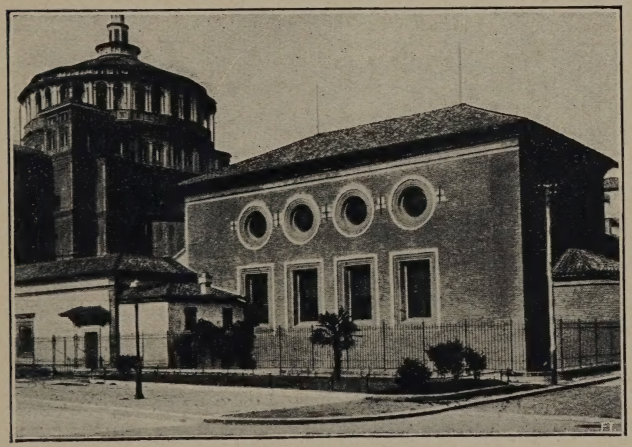
Auch in der Grazie-Kirche also, so gut wie in den

anderen Gebäuden, die in jenen ersten Jahrzehnten der Sforza-Herrschaft in Mailand entstanden, waltet die Tradition vor. Für unsere Kirche nimmt Albuzio als Baumeister den Guiniforte Solari an, auf den damals fast alle wichtigeren Gebäude in Stadt und Umgebung zurückgehen: S. Pietro in Gessate, S. Maria della Pace, der Portikus der Figini auf dem alten Domplatz, das Ospedale Maggiore, wo Guiniforte als Nachfolger des Filarete wirkt, und die Certosa von Pavia, deren Bau er zuerst als Gehilfe seines Vaters Giovanni Solari, dann allein leitet.

Doch die aesthetische Erneuerung, die Michelozzo ohne die Aengstlichkeit Filaretes in der Kapelle Portinari von S. Eustorgio siegreich durchgeführt hatte und die in der Skulptur und Malerei schon durchgedrungen war, überrennt wenige Jahre später die letzten Schranken der gotisch-lombardischen Tradition. Ludwig der Mohr eröffnet in der künstlerischen Entwicklungsgeschichte der Grazie eine zweite Periode, die in ausgesprochenem Gegensatz zur ersten steht: durch die Heranziehung Bramantes und Leonardos verschafft er dem Bau einen Ruhm, der weit über das regionale Interesse hinausgeht. Am 29. März 1492 segnete der Erzbischof Guido Antonio Arcimboldi den Grundstein zum neuen, mit drei Apsiden abschliessenden Chor, der auf Befehl des Moro die alte vieleckige Apsis und das Querschiff ersetzte; seither wirkt das Langhaus trotz seiner gotisch emporstrebenden Linie dürftig und armselig gegenüber jener nach

Ausmass wie Stil so grundverschiedenen kubischen Masse.

Und wie die Certosa von Pavia von Gian Galeazzo Visconti gewollt worden war, auf dass sie die höfische Grabstätte seines Geschlechtes sei, so schüttete Ludo-



Sakristei und Kuppel der Grazie.

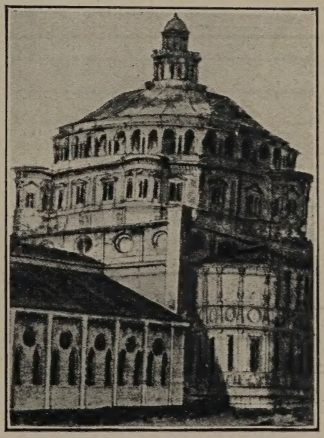
vico Sforza, der sich nach dem Tode seines Neffen Gian Galeazzo (21. Okt. 1494) selbst zum Herzog gemacht hatte, mit freigebiger Hand über der Grazie-Kirche Reichtümer aus in der unerfüllten Hoffnung, dereinst unter einer Kuppel Bramantes die ewige Ruhe zu finden.

Diese Kirche wurde zum Gegenstand des Mäzenatentums Ludwigs und zum äusseren Zeichen seiner Frömmigkeit vor allem seit dem vorzeitigen Tod seiner Gemahlin Beatrix von Este (2. Januar 1497). Er hatte ihre irdischen Reste in einem erhöhten Sarkophag in der Hauptkapelle der Grazie bestatten lassen, und dort blieben sie, bis sie im XVI. Jahrhundert, nach Gatticos Bericht, " in die Grabstätte in der Mitte des Chors verbracht wurden, wo ihre Söhne ruhten „. Ludwig pflegte, wie Marin Sanudo erzählt, zweimal täglich in Trauerkleidung ihr Grab zu besuchen und hielt sich so viel in der Grazie auf, dass er sogar Staatsangelegenheiten dort abmachte. Dort sollte auch das Grabdenkmal seinen Platz finden, das er für sich und Beatrix bei Cristoforo Solari genannt Il Gobbo in Auftrag gab und das heut in der Certosa von Pavia ist; er schenkte der Kirche Silbergefässe und Paramente und liess sie, ausser durch den gran-

Eine Kapelle vom Chor der Grazie.

diosen Chor, noch durch einen zweiten Kreuzgang und eine Sakristei, gleichfalls von Bramante entworfen, erweitern; auch im Kloster wurden auf seine Veranlassung verschiedene Umbauten und Erneuerungen vorgenommen, die 1497 begonnen, wenn auch vielleicht noch nicht zu Ende geführt waren.

Im selben Jahre – am 29. Juni – trug der Herzog dem Marchesino Stanga auf, ein Modell für die Fassade herstellen zu lassen, die um 1489 ein schönes Renaissanceportal erhalten hatte: er plante, die ganze Kirche zu renovieren, und hätte es wohl ausgeführt, wenn die politischen Wirren ihn nicht mit sich fortgerissen hätten. In der Schlacht von Novara, am 10. April 1500, verlor Ludwig der Mohr Thron und Freiheit, und als Gefangener der Franzosen hat er im Schloss von Loches am 27. Mai 1510 traurig sein Dasein beschlossen; doch in der Grazie-Kirche blieb genug zurück, um seinen Namen als freigebiger und feinsinniger Mäzen unsterblich zu machen.



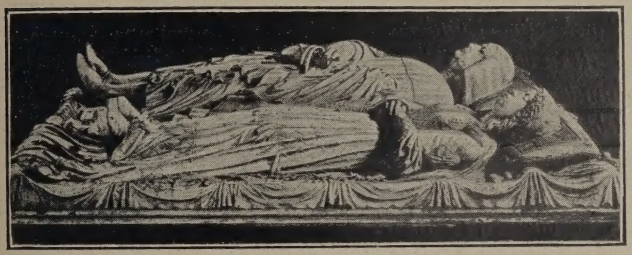
Die Kuppel Bramantes.
(Nach einer Zeichnung in der Akademie der schönen Künste in Urbino).

Um 1428 war in Mailand, aus dem heimatlichen Toscana, Leonardo da Vinci angelangt, damals ein Mann von dreissig Jahren und ungeduldig nach Werken begehrend, die die ganze schöpferische Ge-

LUDWIG DER MOHR UND DER PRIOR DER GRAZIE.
(Miniatur der Sammlung Morgan in New York).

walt seines glühenden und vielseitigen Geistes bekunden sollten. Diese Ungeduld, dies stolze Selbstbewusstsein enthüllen sich uns in einem berühmten Briefe, der zwar undatiert, aber gewiss in dieses Jahr zu setzen ist: in ihm bietet er dem Moro seine Dienste an und rühmt sich seiner Fertigkeit als Konstrukteur

von Kriegsgerät, Festungsingenieur, Baumeister zu Wasser und zu Lande, Bildhauer „in Marmor, Bronze und Ton„ und Maler, „der mit keinem anderen, er sei wer er wolle, den Vergleich zu scheuen hat„. In Mailand gewinnt er rasch die Neigung des Fürsten, der ihm u. a. das bekannte Reiterdenkmal des Francesco Sforza in Auftrag gibt; und hier malt er seine bedeutendsten Werke, vor allem die einzigar-



CRISTOFORO SOLARI. – GRABMAL VON LUDWIG UND BEATRIX.
(Für die Grazie ausgeführt; jetzt in der Certosa von Pavia).

tige „Madonna in der Grotte„, und revolutioniert damit die ganze lombardische Kunst.

In den schaffensheissen Jahren der Erneuerung der Grazie, als Bramante den majestätischen Kuppelraum, die Sakristei und den anmutigen Kreuzgang davor baute, malte Leonardo im nahen Refektorium – wahrscheinlich zwischen 1495 und 1497 – im Auftrag des Herzogs sein „Abendmahl„, eine der bewundert-

sten Schöpfungen des menschlichen Geistes. Denn sogar abgesehen von der Neuheit der Komposition und der sittlichen Grösse der Gestalten, schienen die Figuren in ihrem kräftigen Knochenbau, so wie sie Leonardo aus seiner tiefen Kenntnis der Anatomie, deren Studium so viele seiner Zeichnungen bezeugen, entworfen und ausgeführt hat, dem Beschauer beinah als wieder erstandene lebendige Wesen genüberzusitzen und dabei zugleich durch das wundersame milde Helldunkel, d. h. durch ein Wunder künstlerischer Technik, mit der Luft zu verschmelzen. Schon seit Beginn des XVI. Jahrhunderts war die Bewunderung für dieses Werk so lebhaft, dass darüber der schöne bauliche Komplex von Kirche und Dominikanerkloster ganz zurücktrat. Doch seit damals schon gehen die Lobsprüche für das Gemälde Hand in Hand mit der Klage über sein zunehmendes Verblassen. Man streitet über die Ursache dieses Verfalls: ob er eine Folge der Feuchtigkeit der Mauer sei, auf die das Werk gemalt wurde, oder des Verfahrens, dessen sich der Meister bediente. Giovan Paolo Lomazzo behauptete, das "Abendmahl„ sei in Öl gemalt, andre sagten, in Temperafarben: der Streit ist noch jetzt nicht entschieden. Sicher ist nur, dass es nicht in Freskotechnik ausgeführt wurde und dass Leonardo auf die Mauer eine Grundierung auftrug, um eine glatte Oberfläche zu erzielen, wie man eine Holztafel oder Leinwand zuerst mit Grundfarbe überzieht. Als Anzeichen der Verderbnis wurden vor

allem zwei Umstände hervorgehoben: ein feuchter Schleier, der aus der Mauer hervorsickerte und den Ansatz von Schimmel auf der Bildfläche bewirkte, wie im XVIII. Jahrhundert P. Gallarati schreibt; und das Sich-Zusammenziehen der Grundierung und der Farbe, die sich in kleinen Krusten loszulösen

STUDIE LEONARDOS ZUM "ABENDMAHL".
(Zeichnung in der Kgl. Bibliothek zu Windsor).

begannen und abzufallen drohten, wie Andrea Appiani Anfang des XIX. Jahrhunderts bemerkt.

Erzählen wir kurz die eigentümliche Geschichte, die Beltrami mit hingebender Liebe dargestellt hat.

Im Jahre 1515 wird das "Abendmahl" von Franz I. besichtigt, der, nach Vasaris Bericht, den Gedanken hat, es von der Mauer abnehmen und nach Frank-

reich bringen zu lassen. Mit dem König sieht es Pasquier le Moine, der es in begeisterten Ausdrücken preist; doch kaum zwei Jahre später erwähnt An-

Zeichnung Leonardos zum Kopf des Judas.
(Kgl. Bibliothek zu Windsor).

tonio De Beatis, der Sekretär des Kardinals von Aragon, Schäden, die sich an dem bewunderten Werk schon damals gezeigt hatten. 1566 beklagt Vasari,

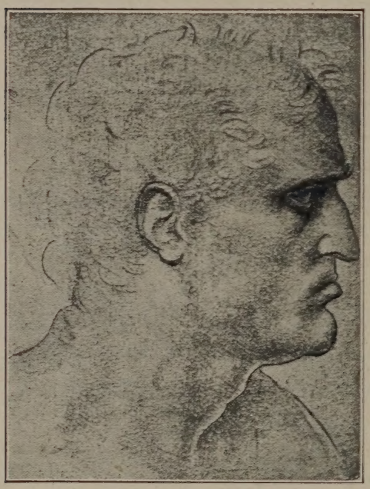
1587 Armenini, zu Beginn des XVII. Jhds. Moriggia seinen zunehmenden Verderb.

Der Erste, der sich das Problem seiner Erhaltung

ZEICHNUNG LEONARDOS ZUM KOPF DES JAKOBUS D. AE.
(Kgl. Bibliothek zu Windsor).

stellte, ist im XVII. Jhd. Kardinal Federico Borromeo. Er überlegt die Möglichkeit einer Loslösung von der feuchten Mauer; vorerst aber lässt er von An-

drea Bianchi, genannt Il Vespino, eine Kopie anfertigen, um sie der Ambrosiana zu vermachen. Schon vordem hatten die Schüler, Nachahmer und Bewunderer Leonardos die Lombardei – und nicht sie allein – mit mehr oder weniger treuen Nachbildungen des „Abendmahls„ in Fresko, in Öl, in Tempera und sogar in Stein bevölkert: nicht in der Absicht, künftigen Geschlechtern die berühmte Komposition zu bewahren, sondern aus einer Art religiöser Demut, überzeugt, es sei unmöglich, den erhabenen Gegenstand mit grösserer Vollkommenheit zu behandeln. Der Kardinal Borromeo dagegen, der das Meisterwerk hinschwinden sah und unfähig war, seinen Untergang aufzuhalten, dachte es durch Bianchis sorgfältige Wiedergabe der Nachwelt zu vermitteln. Nach ihm geht die Feststellung der Schäden weiter. 1642 sieht Scannelli nur mehr „geringe Spuren



Zeichnung Leonardos zum Kopf des Bartholomaeus. (Kgl. Bibliothek zu Windsor).

von den Gestalten„ und hält das Bild für so gut wie zerstört, als er seinen "Mikrokosmus der Malerei„ (1657) veröffentlicht; Torre in seinem "Bildnis Mailands„ (1674) bemerkt, das "Abendmahl„ sei "nunmehr beinahe verloren„; und ebenso erscheint es gegen 1725 den Richardson, die ihren Eindruck im "Traité de la peinture et de la sculpture„ (1728) bezeugen.

Zeichnung Leonardos zum Kopf des Philippus.
(Kgl. Bibliothek zu Windsor).

Im XVIII. Jahrhundert wagt man dann, an Leonardos Werk direkt Hand zu legen: 1726 versuchen sich Michelangelo Bellotti, 1770 Giuseppe Mazza an seiner Restaurierung. Diese Versuche werden aber in dem 1787 erschienenen Führer von Bianconi einer scharfen Kritik unterzogen, weshalb 1796 P. Domenico Pino die "Wahre Geschichte von Leonardos Abendmahl„ schrieb, um die Dominikaner zu verteidigen, die das Werk nach Möglichkeit zu erhalten beflissen gewesen

seien; doch auch er muss zugeben, jede weitere Bemühung sei vergeblich und das Bild zum Untergang verurteilt.

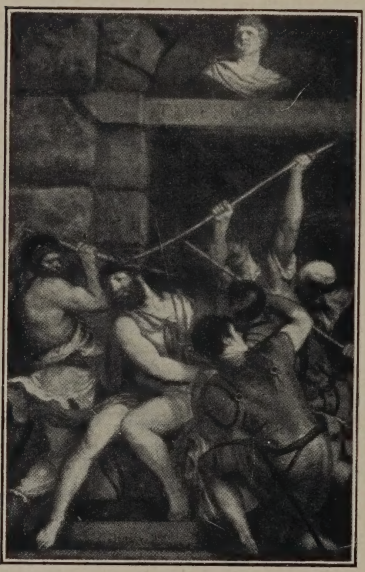
Die Zeitereignisse ziehen dann auch das "Abendmahl„ in Mitleidenschaft. Mochte auch General Bonaparte, der 1796, nach dem Sieg über die Österreicher, das Refektorium der Grazie besuchte, den Befehl geben, es nicht militärisch zu belegen, seine verständige Ordre war vergessen, als drei Jahre darauf in dem aufgehobenen Kloster französische Truppen einquartiert wurden. Der schon erwähnte Appiani berichtet 1802 als Kommissar der Schönen Künste von den Vandalismen der Soldaten und erzählt, er habe, um neue Zerstörungen zu verhüten, die Zutrittstüren vermauern lassen; doch die Fremden stiegen durch die Fenster ein und lehnten Leitern gegen das Bild, um es besser zu sehen – mit welchen Folgen, lässt sich denken! Der Ruf nach Abhilfe hatte das Ergebnis, dass der italienische Vizekönig Eugen Beauharnais von dem römischen Künstler Raffaelli eine Mosaik-Nachbildung des "Abendmahls„ nach Karton von Bossi herstellen liess; Bossi setzte dabei 1807 wenigstens einige Massnahmen gegen die Feuchtigkeit des Raumes durch und studierte Leonardos Meisterwerk jahrelang mit aufmerksamer Liebe, widmete ihm auch 1810 ein umfangreiches Buch. Als dann die Österreicher zurückkamen, wanderte das Mosaik nach Wien (1828), wo es erst sehr viel später, nämlich 1846, in der Minoritenkirche ausgestellt wurde. In Mailand

blieb eine Kopie von Bossi, die sich heute im Schloss befindet; um Leonardos Original, das der Obhut der Brera-Akademie anvertraut war, entbrannte der Streit wieder 1819, als Stefano Barezzi sich anbot, es von der Mauer loszulösen. Doch nach einem ersten Versuch im Jahre 1821 wagte er nicht mehr fortzufahren, da er festgestellt hatte, das Bild sei nicht in Freskotechnik

ANDREA SOLARIO: KOPIE DES "ABENDMAHLS".
(Im Kloster der Grazie).

gemalt. Dann kommt es zu neuen Verheerungen: 1848 belegen die österreichischen Truppen Refektorium und Kloster und räumen es erst 1851 auf die Vorstellungen der Direktion der Brera, die sich ernstlich für die Erhaltung des "Abendmahls„ einsetzt und den Chemiker Kramer beauftragt, Farben und Tünche zu analysieren; Barezzi soll die Farbkrusten

glätten und fixieren, eine Arbeit, die 1855 auf Gruna des Gutachtens zweier Wiener Kommissare gebilligt und ausgeführt wird. Aber damit ist die Odyssee des vielgeplagten Bildes noch nicht beendet: kaum fünf Jahre darauf stellt Mongeri, während man Versuche anstellt, um die Feuchtigkeit des Raums zu bannen, weitere Schäden fest. Neue Untersuchungen folgen, und die des Chemikers Pavesi kommen 1870 zu dem Schluss, dass der Verderb von dem Grundanstrich herrührt, womit Leonardo die Mauer überzogen hat.



Tiziano Vecellio:
Die Dornenkrönung.

(Vormals in der Kirche der Grazie, jetzt im Louvre in Paris).

So vergehen vier Jahrhunderte der Sorge und der halben Massnahmen bis zu unseren Tagen, wo Gabriele d'Annunzio in einer berühmt gewordenen Ode (1901) den Untergang des Meisterwerkes beklagt und Luigi Cavenaghi – auf

Veranlassung der Landesstelle für Denkmalschutz, die sich stets verständig um das "Abendmahl„ bemüht zeigt – an seine Erhaltung all die geduldige Sorgfalt und die reiche technische Erfahrung seines Lebens setzt und es auf Jahre hinaus rettet. Doch das "Abendmahl„ ist ein ewiger Patient; Farbe und Grundierung fahren fort, sich loszulösen, und müssen von Zeit zu Zeit mit Bindemitteln fixiert werden: eine mühsame Arbeit, die erst kürzlich wieder (1924) vom Restaurator Oreste Silvestri vorgenommen worden ist, zugleich mit einer vorsichtigen Reinigung, die den Farben ein klein wenig Frische zurückgegeben hat.

UNBEKANNTER NACHAHMER LEONARDOS: CHRISTUSKOPF (NACH DEM "ABENDMAHL„). (Kgl. Pinakothek der Brera in Mailand).

Die Geschichte der Kirche und des Klosters der Grazie erscheint jahrhundertelang eintönig neben den bewegten Schicksalen des "Abendmahls„, obwohl sich

die Kirche im XVI. und XVII. Jahrhundert mit Bildern verschönte, von denen einige uns noch besonders beschäftigen werden.

Die Dominikaner vernachlässigten nicht Bramantes mächtigen Bau, der 1598 solche Schäden aufwies, dass an den die Kuppel tragenden Pfeilern einige Stützungsarbeiten vorgenommen werden mussten, die 1613 noch im Gang waren.

Infolge der Aufhebung der religiösen Körperschaften im Jahre 1799 verliessen die Brüder das Kloster, das zur Kaserne wurde, während die Kirche den schmerzlichen Verlust ihres schönsten Bildes zu beklagen hatte: der "Dornenkrönung„ Tizians. Dies Meisterwerk aus der Reifezeit des grossen Venezianers hatte schon vordem die Gelüste der Fremden erregt: 1562, während der spanischen Herrschaft, war versucht worden, es nach dem Eskurial zu entführen; doch der Versuch misslang, und 1665 wurde das Gemälde, wohl damit man es besser sähe, aus der Kapelle der S. Corona, für die es ursprünglich geschaffen worden war, in die linke Apsis neben dem Hauptaltar verbracht. Doch was die Spanier nicht erreicht hatten, verfügten kurzweg die Franzosen, die gleich nach der Besetzung von 1796 den Tizian nebst einem von 1543 datierten "Hlg. Paulus„ von Gaudenzio Ferrari nach Paris schickten: letzteres Gemälde, von geringerer Bedeutung, doch auch ein schätzbares Kunstwerk, war ebenso wie Tizians Altarbild für die Grazie bestellt worden, als Mailand,

dessen eigene Schule sich nunmehr erschöpft hatte, sich aus den Nachbarländern die Werke ihrer grossen Künstler holen musste. Beide Bilder, die nach 1815 nach Italien hätten wiederkehren sollen, wurden unrechtmässigerweise in Frankreich zurückbehalten, und in der Grazie-Kirche sehen wir leider statt der Originale zwei unansehnliche Kopien.

Aus dem Gesagten geht klar genug hervor, dass der Ausgang des XVIII. und der Beginn des XIX. Jahrhunderts für unser Gebäude alles eher als günstig waren; und Valery konnte 1831 schreiben, S. Maria delle Grazie habe "nur mehr den Schatten ihrer einstigen Schönheit„. Nach 1850 wurde die Kirche an ihrem rechten Seitenschiff von störenden Anbauten befreit, späterhin auch der Kuppelbau freigelegt; doch die organische und systematische Restaurierung des schönen Baus wurde erst in Angriff genommen, nachdem das Lombardische Amt für Denkmalschutz eingerichtet worden war.

Mitten im Lärm der modernen Grossstadt stellt er einen stillen Winkel der Sammlung dar, der uns mit seinen lebendigen Erinnerungen an einen verfeinerten Hof und mit dem Zauber so kostbarer Kunstwerke aus dem geschäftigen Leben des Mailands von heute in das Mailand der Sforza zurückversetzt.

Der müde Leib Ludwigs des Mohren muss in seiner vergessenen Grabstätte in französischer Erde vor Heimweh und vielleicht auch vor Dankbarkeit für die späten

Enkel erzittern, die sein Werk der Schönheit und der Frömmigkeit wenigstens zum Teil zu retten vermocht haben. Dieses Werkes Krone bleibt das "Abendmahl„, das durch Jahrhunderte umstrittene und – wir wollen es hoffen – noch auf Jahrhunderte hinaus vor dem drohenden Tode bewahrte. So mag die Ode d'Annunzios nicht mehr als schmerzliche Klage um den unwiederbringlichen Verlust, sondern als Ausdruck der höchsten Verherrlichung erscheinen, wie nur die leidenschaftlichste Liebe und unbezwinglichste Sorge sie eingeben konnte:

Piangete, o Poeti, o Eroi,
per la luce che non è più,
per la gioia che non è più.

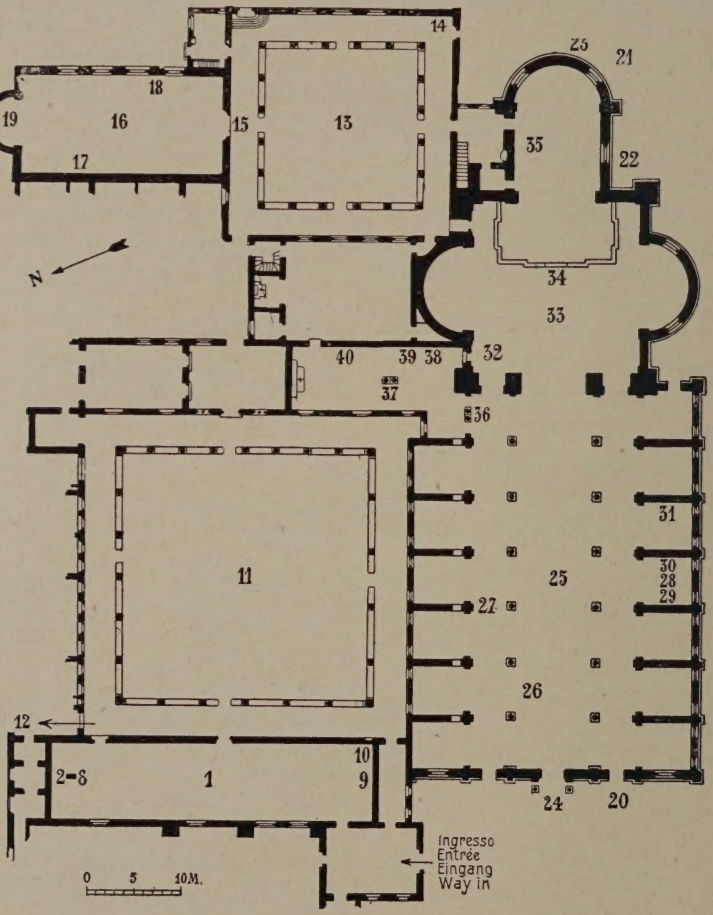
Umiliato è l'Universo.
Menomato è l'orgoglio delle sorgenti.
Un grande fiume è inaridito.
Un gran potere s'è disperso.
Nella memoria delle genti
resta la grandezza d'un nome
come il nome d'un mito
lontano, d'un cielo abolito,
d'un dio che parlò nel silenzio degli evi,
bianchissimo sopra le nevi,
vestito di sua verità.
O Poeti, Eroi, volontà
meravigliose della giovine Terra,

date il canto e il pianto,
sopra la guerra,
alla meraviglia che non rivivrà.

(*In unserer sehr unvollkommenen Verdeutschung:* Weinet, o Dichter, o Helden, – um das Licht, das nicht mehr ist, – um die Freude, die nicht mehr ist. – Verarmt ist das All. – Der Stolz des Ursprungs gebeugt. – Ein grosser Strom ist versiegt. – Eine grosse Gewalt ist vernichtet. – In dem Gedächtnis der Völker – bleibt eines Namens Grösse – dem Namen gleich eines fernen – Mythus, eines versunkenen Himmels, – eines Gottes, der im Schweigen der Zeiten sprach, – sehr weiss über dem Schnee – in dem Gewand seiner Wahrheit. – O Dichter, o Helden, Wille ihr – wunderbarer der jungen Erde, – spendet den Sang und die Klage – jenseits des Streites – dem Wunder, das niemals kehrt.)

Der Hlg. Dominikus.
(Schlusstein eines Gewölbes – XV. Jhd.).

DIE KIRCHE UND DAS KLOSTER "DELLE GRAZIE,,



N.B. Die Nummern entsprechen denen der Tafeln.

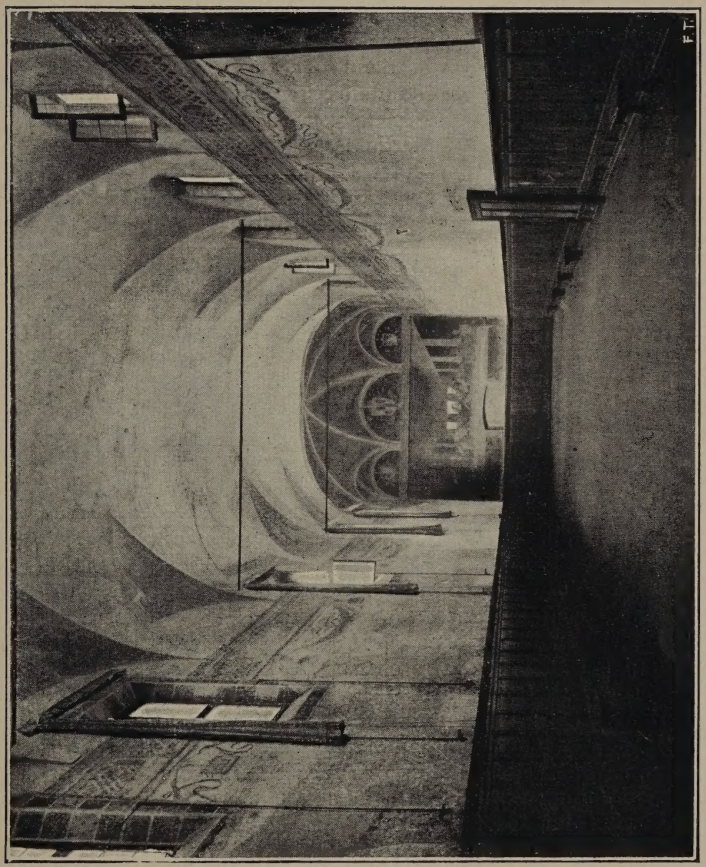
DAS "ABENDMAHL„
VON LEONARDO DA VINCI
UND
DIE KIRCHE "DELLE GRAZIE„

DAS REFEKTORIUM DES KLOSTERS.

Neben der rötlichen Fassade der Kirche bildet ein kleiner Vorbau im Stile des XVIII. Jhds. den Zugang zum Refektorium des Dominikanerklosters. Der geräumige Saal ist nach Gattico schon 1487 beendet, doch erst 1494-95 mit einem Spiegelgewölbe überdacht worden. Ihn betretend, sehen wir uns sogleich Leonardos Meisterwerk gegenüber: es füllt die linke Schmalseite, während die rechte von einer « Kreuzigung » des Donato da Montorfano eingenommen wird. Die feinen Gewölberippen gehen von den Lünetten über den Schmalseiten aus, um sich in einem gemeinsamen Mittelpunkt zu vereinigen; nach dem Vorbild jenes zeltdachartigen Ueberwölbungssystems, das die gotische Baukunst liebte, nur dass es hier auf eine geniale Weise, die an Bramante gemahnt, in die Sprache der Renaissance übertragen erscheint. So grenzt die leichte Kurve der Rippen in dem eleganten Schwung ihrer Linien vor den Schmalseiten gleichsam zwei weite Nischen ab, die im Gegensatz zu der Kahlheit des übrigen Gewölbes mit Fresken ausgeschmückt sind.

Die Längswände sind durch ein gemaltes Gebälk mit Friesabschluss gegliedert; von den Rundbildern, die den Fries zieren, grüssen uns Heilige des Dominikanerordens, die dem Bernardino De Rossi aus Pavia zugeschrieben worden sind. Vom Gebälk hängen Festons mit Bändern und Schildchen herab, die Sprüche und Inschriften tragen.

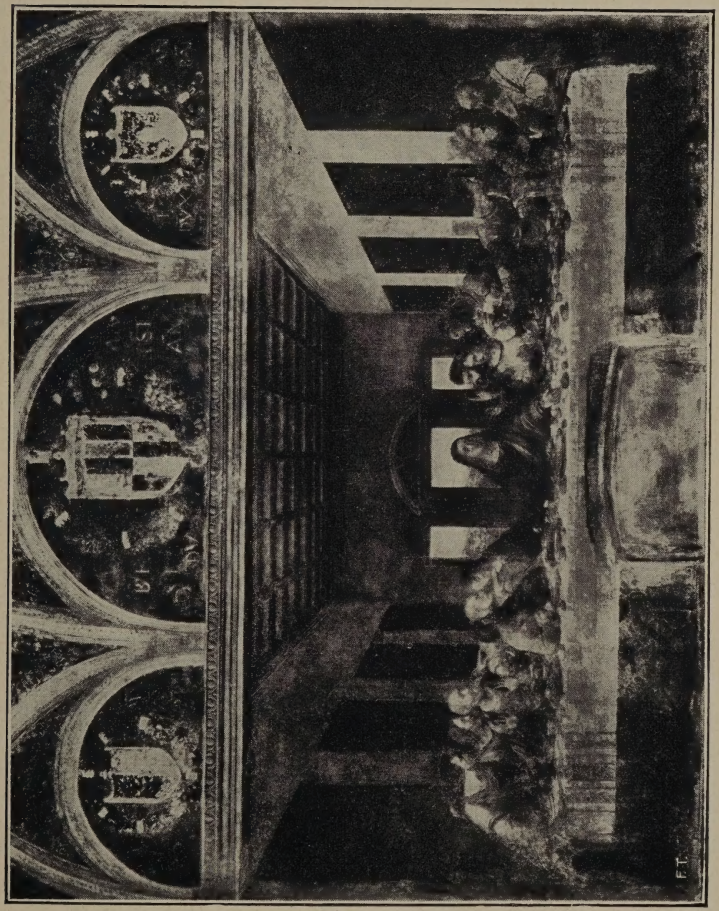
Das Refektorium hat keine bedeutenderen Aenderungen erfahren, abgesehen von der Erweiterung der alten Türe, die im XVII. Jahrhundert ohne Rücksicht auf Leonardos Komposition vorgenommen wurde, und vom Durchbruch einer Tür nach dem Kreuzgang, der zur Zeit des Vizekönigs Eugen Beauharnais 1807 erfolgte. Heute, wo die alten Fenster wieder geöffnet worden sind, kann man wenigstens das Werk Leonardos, das dies Klosterrefektorium zu einem Tempel der Kunst gemacht hat, in seiner ursprünglichen Beleuchtung geniessen.



LEONARDO DA VINCI (geb. in Vinci im Arnotal 1452 – gest. in Amboise den 2. Mai 1519): *„Das Abendmahl„*.

Auf der Rückwand des Refektoriums sollte, einer Tradition gemäss, die vor allem der Florentiner Kunst von Taddeo Gaddi bis Ghirlandaio teuer war, das letzte Liebesmahl des Erlösers dargestellt werden. Leonardo ging also daran, ein schon hundertmal abgewandeltes Thema neu auszuführen; und mit einer den Lombarden ganz fremden Einfachheit schuf er den Rahmen für sein Bild, ohne sich, wie es zuerst sein Plan gewesen, der architektonischen Linien des Raums zur Unterstützung zu bedienen. Zu der Ornamentation der Wölbung, goldbestirnt auf blauem Grund, durch schlanke, leichtverzierte Rippen geteilt, stimmen die drei Lünetten der Rückwand und die beiden seitlichen, die zwischen Girlanden Wappenschilder der Este und Sforza aufweisen.

Ebenso edel wie schlicht ist die graue Halle, die die Apostel um den Heiland versammelt. Sie hat eine perspektivisch gemalte getäfelte Decke und mit Bildteppichen behangene Wände, die nach dem Hintergrunde zu fliehen, wo sich drei Fenster auf die Landschaft öffnen. Gegen die anmutigen Hügel und den heiteren Himmel hebt sich der Kopf Christi ab, eingerahmt von den Linien des mittleren Fensters, das allein ein Giebel krönt, wie unter einem Schrein: zarte Andeutung der Heiligkeit des Gottmenschen. Er sitzt an der Mitte des gedeckten Tisches und hat soeben die furchtbare Anklage ausgesprochen: « Einer ist unter euch, der mich verrät », und damit in den Seelen der Jünger einen jähen Aufruhr hervorgerufen. Jeder von ihnen will den Meister seiner Treue versichern; und früher noch als in den Gesichtern kommt die Erschütterung ihrer Herzen in den leidenschaftlichen Gebärden der Gestalten zum Ausdruck, in der schnellen Bewegung der Arme und Hände, den komplizierten Wendungen der Körper, die so lebhaft mit der gelassenen Ruhe des Heilands kontrastieren.

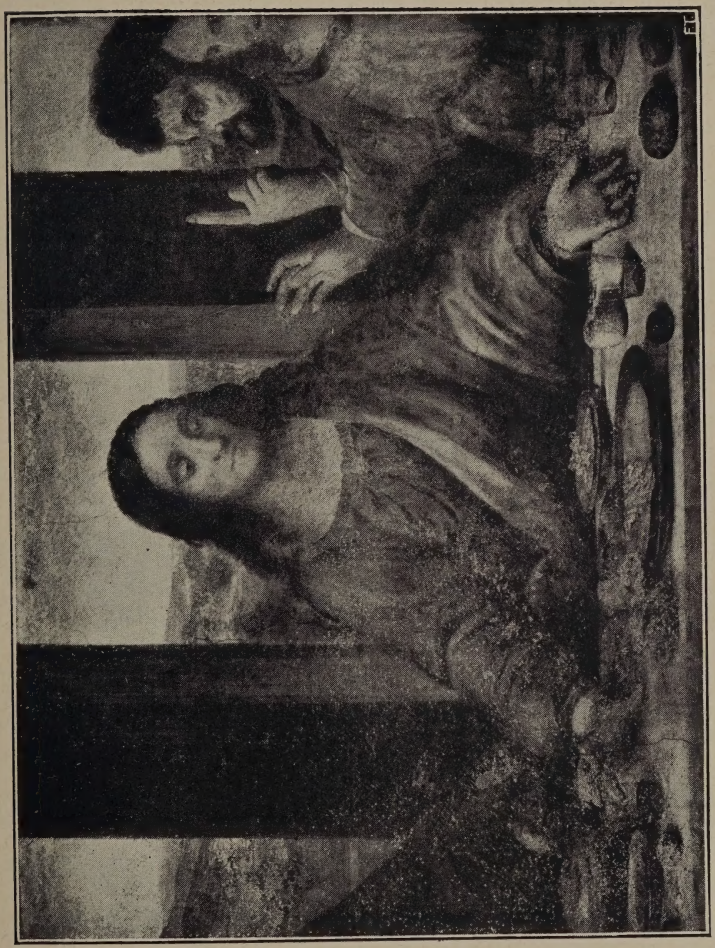


LEONARDO DA VINCI (geb. in Vinci im Arnotal 1452 - gest. in Amboise den 2. Mai 1519): *"Der Erlöser„ (Detail aus dem "Abendmahl„).*

Christus lässt die geöffneten Arme fast reglos auf dem weissen Linnen des Tischtuchs ruhen: seine Haltung drückt ergebene Ruhe aus. Nach der Enthüllung schickt er sich an hinzuzufügen, dass der Verräter der ist, der mit ihm zugleich in die Schüssel greifen wird; und indessen verharrt er schweigend.

Das Antlitz, von dem die Legende behauptet, es sei unvollendet geblieben, weil Leonardo die himmlische Schönheit und Anmut, die Jesu eigen sein musste, nicht auf Erden suchen mochte, ist von Trauer umflort; die gesenkten Augen blicken auf keinen der Jünger, nicht einmal auf den geliebten Johannes; die Seele ist nunmehr ganz in sich gesammelt und von dem göttlichen Heldentum des Opfers erfüllt. Es ist derselbe wahrhaft überirdische Ausdruck, den ein leonardesker Maler - vielleicht Cesare da Sesto - in einer Zeichnung der Brera-Sammlung wiedergegeben hat, die früher Leonardo selbst zugeschrieben wurde, während sie vielmehr von der Christusfigur des Abendmahls abgeleitet ist (vgl. S. XXV).

Der grosse Florentiner Meister weiss sich hier einer Sprache zu bedienen, die allen unmittelbar verständlich ist wie gewisse Naturschönheiten, wie die Musik eines rauschenden Bachs, wie die Majestät des Hochgebirges, wie die Unendlichkeit des Meeres. In dieser Klarheit des Ausdrucks und in der tiefen Menschlichkeit der Gestalten liegt das Geheimnis der unbegrenzten Bewunderung, die das « Abendmahl » erregt; die Untersuchung der einzelnen Apostelfiguren zu Jesu Seiten wird es uns noch genauer lehren. Leonardo hat nicht den mystischen Augenblick der Konsekration gewählt, sondern den dramatischeren, wo die von der heiligen Handlung geläuterten Gewissen bei der Ankündigung des göttlichen Meisters überrascht, verwirrt und bestürzt ihm gegenüber stehen.



LEONARDO DA VINCI (geb. in Vinci im Arnotal 1452 – gest. in Amboise den 2. Mai 1519): *„Die Apostel Thomas, Jakobus der Aeltere und Philippus„ (Detail aus dem „Abendmahl„).*

Jeder Jünger drückt sein Gefühl auf verschiedene Weise aus, entsprechend seiner äusseren Erscheinung und seinem sittlichen Charakter. Leonardo hat sie in seinem feinen Schönheitssinn mit sozusagen architektonischer Empfindung in Gruppen von je drei und drei angeordnet.

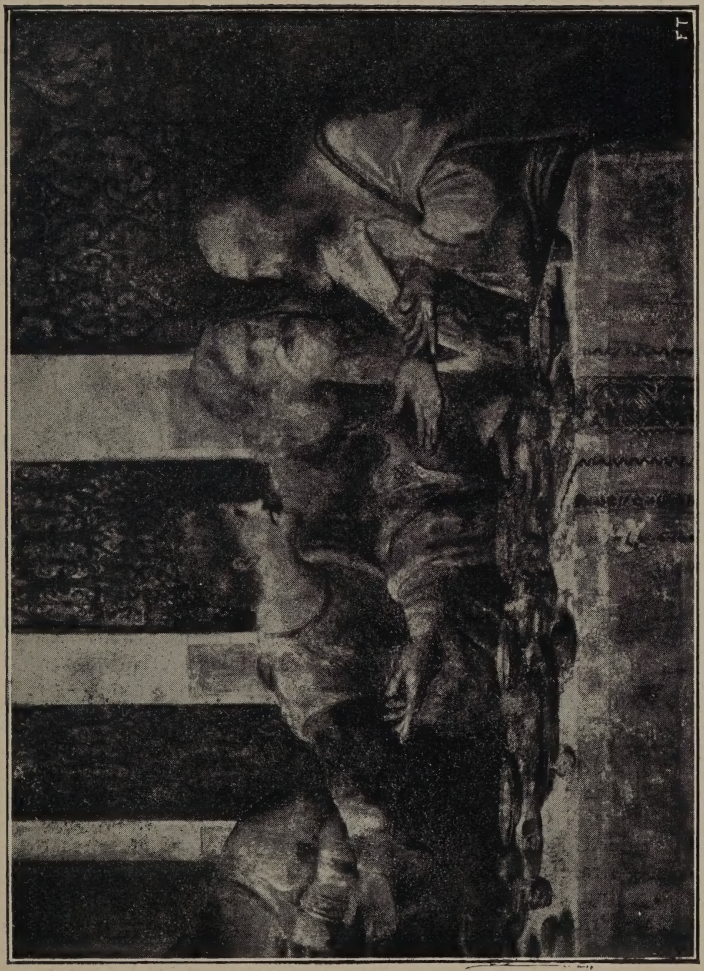
In dieser Gruppe zu des Heilands Linken ist Thomas, eine derbe Figur mit krausem Haar und schwarzem, struppigem Kurzbart, aufgestanden, um sich dem Meister zu nähern, und hebt den Zeigefinger der geballten Rechten, als wolle er mit dieser energischen Bewegung seine Unschuld bekräftigen. Doch Jakobus der Aeltere, der Christus zunächst sitzt, verdeckt mit seiner edlen Gestalt fast ganz den hässlichen Gefährten. Das lange Haar, das von dichtem Bart eingerahmte Gesicht, die würdige Erscheinung machen ihn zum typischen Vertreter einer gütigen, gesunden Männlichkeit; wie entsetzt ob der Anklage hat er die Arme ausgebreitet und fährt zurück. Sein ausdrucksvoller Kopf ist einer der schönsten des « Abendmahls », und wir können ihn noch besser in einer Rötelzeichnung der Kgl. Bibliothek zu Windsor (vgl. S. XIX) beurteilen, wo ihn Leonardo in einem inspirierten Augenblick schöpferischen Schwunges festgehalten hat, bevor er ihn auf die Mauer des Klostersaals der Grazie malte.

Der dritte Apostel, Philippus, blond, bartlos, mädchenhaft hold, hat sich erhoben und in wundervoller Opfergeste beide Hände über der Brust gekreuzt. Auch diese herrliche Gestalt mit dem weichen Lockenhaar ist uns in Windsor in einer meisterhaften Zeichnung erhalten (vgl. S. XXI). Leonardo hebt die Natur der beiden jungen Apostel noch schärfer hervor, indem er die Gestalt des hlg. Thomas neben sie rückt, des misstrauischen, doch nunmehr zum Glauben bekehrten Bauers.

LEONARDO DA VINCI (geb. in Vinci im Arnotal 1452 – gest. in Amboise den 2. Mai 1519): *„Die Apostel Matthäus, Thaddäus und Simon„ (Detail aus dem „Abendmahl„).*

Die anderen drei Apostel zu des Heilands Linken bilden eine engere geistige Gemeinschaft. Auch sie sind bestürzt; doch allzu entfernt, um ihren Protest, ihre Ergebenheit sogleich zum Meister gelangen zu lassen, erörtern sie unter sich seine Worte. Matthäus, noch jugendlich, weist stehend mit beiden Händen auf Jesus und wendet sich dabei fragend dem am Tischende sitzenden Simon zu, ob er die furchtbaren Worte vernommen habe. Neben ihm blickt auch Thaddäus, ein ehrwürdiger Greis, erwartungsvoll auf Simon, der im weissen Bart gedankenvoll da sitzt. Er bekundet seine Empfindungen nicht ungestüm wie die jungen Apostel der vorhergehenden Gruppe; er redet langsam und gelassen, wie es der Weisheit seiner Jahre zukommt; und nur die so lebendige Bewegung der Hände scheint das Entsetzen seiner Seele auszudrücken, die ein derart Ungeheuerliches nicht fassen kann. Seine feste, ruhige Gestalt bildet den würdigsten Abschluss für diesen Teil der Komposition.

In wie langen Vorstudien ihre aesthetische Wirkung berechnet wurde, lehren uns Handzeichnungen Leonardos im Louvre, in der Akademie von Venedig, in der Kgl. Bibliothek zu Windsor; die erste, noch aus der Jugendzeit, beweist, dass der Künstler sich schon lange, ehe er von Ludwig dem Mohren den Auftrag erhielt, mit der Idee getragen haben muss, das letzte Liebesmahl des Erlösers in neuer menschlicher Gestalt darzustellen. Nachdem die einfache Komposition festgelegt war, studierte und verband er Typen und Haltungen in der unruhigen Schöpferqual, die das Meisterwerk sucht und in langem, tiefem Nachdenken Schritt um Schritt erobert, bis er durch die Mittel einer edlen Technik, in die alle seine subtile Erfahrung geflossen war, in der Malerei bestimmte sittliche Charaktere auszudrücken vermag.



LEONARDO DA VINCI (geb. in Vinci im Arnotal 1452 - gest. in Amboise den 2. Mai 1519): *„Die Apostel Johannes, Petrus und Judas„ (Detail aus dem „Abendmahl„).*

Die Apostel zu Christi Rechten sind dem Begreifen der Wirklichkeit näher, denn unter ihnen sitzt der, der den Herrn verraten wird. Dem engelgleichen Johannes, der traurig das Ephebenantlitz neigt, das bis dahin an Jesu Brust lag (so pflegten ihn die früheren Maler darzustellen), flüstert Petrus stehend hastige Worte zu. Alt, doch voller Energie, zeigt der Apostel, der bald den Knecht des Hohenpriesters verwunden wird, auch hier seine impulsive Natur: seine Rechte zückt schon das Messer (in Windsor ist die zugehörige Armstudie erhalten); er glaubt an den Verrat, weil der Meister ihn enthüllt hat, und will vielleicht gleich strafen und rächen. Zwischen den Lieblingsjünger und den, in dessen Hände Christus sein Amt legt, zwischen die ihm Nächsten also setzt Leonardo den Verräter.

Die früheren Künstler lassen Judas meist an der entgegengesetzten Seite des Tisches sitzen, um ihn so zu isolieren; hier ist seine Isolierung lediglich moralisch, doch darum nur umso viel stärker. Der Kopf des Verräters ist im Schatten, während seine Gefährten von dem milden Licht, das links seitlich einfällt, hell bestrahlt werden; er widerspricht nicht, äussert kein Gefühl; nur seine gierigen Raubvogelaugen sind düster auf das unbewegliche Antlitz des Meisters gerichtet (siehe S. XVIII) und die linke Hand greift zitternd, beinah unbewusst, nach der Schüssel, im Begriff, die Bewegung zu vollführen, die ihn anklagen wird.

Giraldi Cinthio erzählt, dass der Prior der Grazie in seiner Ungeduld den Künstler antrieb, worauf ihn dieser zur Strafe als Judas malte: eine hübsche Geschichte, die aber nur im ersten Teil richtig sein kann, denn der damalige Prior P. Vincenzo Bandello hatte keine Aehnlichkeit mit den brutalen Zügen dieses finsteren Kopfes.

LEONARDO DA VINCI (geb. in Vinci im Arnotal 1452 – gest. in Amboise den 2. Mai 1519): *" Die Apostel Bartholomäus, Jakobus d. Jüngere und Andreas „ (Detail aus dem " Abendmahl „).*

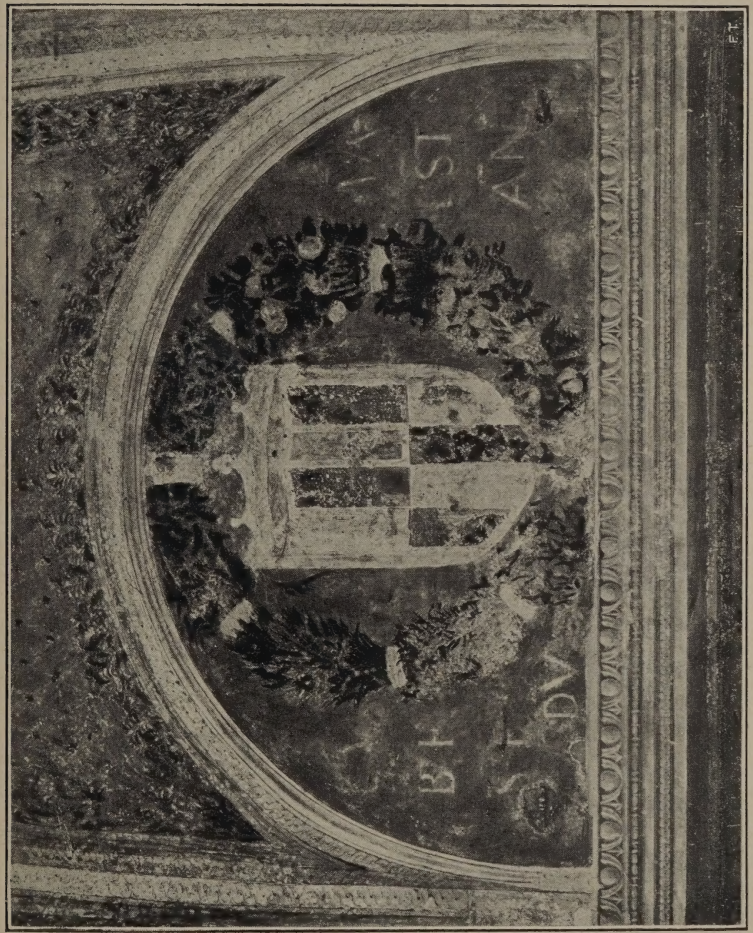
Die letzten Apostel links vom Beschauer müssen als erste den Verräter erkennen, denn indem sie sich gegen Jesus wenden, streift ihr Blick Judas. Bartholomäus beugt sich stehend am Tischende vor, den Blick auf den Erlöser gerichtet; sein klassisches Profil hat Leonardo schon auf einer Rötelzeichnung (in Windsor, siehe S. XX) festgehalten. Jakobus der Jüngere, jugendlich, mit langem Haar und leichtem Bartflaum, berührt mit dem ausgestreckten Arm Petri Schulter und verbindet so seine Gruppe mit der vorigen, wodurch Judas noch stärker isoliert wird. Der alte Andreas, ein wenig kahlköpfig wie Simon, mit spärlichem Haar und Bart, erhebt die knochigen Hände in einer Gebärde, die sowohl Bestürzung über die Worte des Meisters als Abscheu über die Nähe des in seiner Verruchtheit erkannten Gefährten ausdrückt.

Indem Leonardo die verschiedenen Gemütszustände in vollkommener Uebereinstimmung von Form und Ausdruck malt, indem er die menschlichen Werte mit wunderbarer Feinheit gegen einander spielen lässt, ist er nicht weniger Psycholog als Künstler und stellt das ferne Drama mitten in unsere Wirklichkeit hinein. Und wir, hingerissen von dieser Kraft der Suggestion, setzen unwillkürlich den grauen Saal vor uns jenem anderen gleich, wo das mystische Liebesmahl vor sich ging, und möchten schwören, so und nicht anders hätten die Zwölfe ausgesehen, so und nicht anders reagiert in dem tragischen Augenblick, den hier die Kunst für die Menschheit festhält. Ja die technische Gebrechlichkeit des Meisterwerks, die Furcht, es sei verurteilt, die Hoffnung, ständige Wachsamkeit werde seinen Untergang noch für Generationen aufhalten, der Nebelschleier, durch den hindurch wir es erblicken, alles trägt dazu bei, seinen Zauber noch zu erhöhen.

LEONARDO DA VINCI (geb. in Vinci im Arnotal 1452 – gest. in Amboise den 2. Mai 1519): *Die Hauptlünette über dem „Abendmahl„.*

Die ausdrucksvolle Klarheit, die Wesentlichkeit, die weise Verteilung der Massen – lauter typische Vorzüge der Florentiner – vereinigen sich im « Abendmahl » mit den warmen Farbtönen, den weichen Abschattungen, dem Spiel der Lichter, der luftigen Perspektive, die ebenso viele suveräne Eroberungen Leonardos sind. Die Liebe zur Wirklichkeit bewog den Meister, mit derselben Treue auch sekundäre Einzelheiten wiederzugeben, wie die Gegenstände auf dem Tisch und das Tischtuch selbst. Dasselbe gilt für die Girlanden, die in den Lünetten die Wappenschilder der Sforza und Este einfassen.

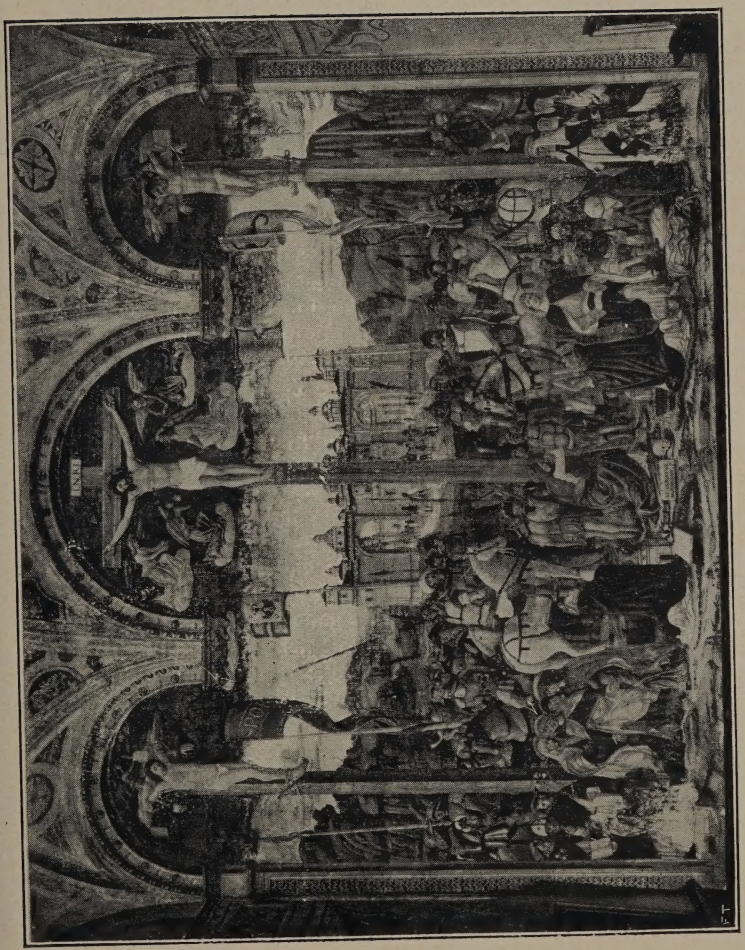
Trotz der Schäden, welche die Gesamtwirkung beeinträchtigen, haben die einzelnen Teile – Blumen, Früchte, Laubwerk – eine so eindringliche Naturtreue bewahrt, dass sie noch heute wie ein Wunder erscheinen. Solche Effekte, die der alten Freskotechnik versagt waren, hat Leonardo mittels eines heut noch umstrittenen Verfahrens erreicht, das ihm gestattete, sich bei der Arbeit Zeit zu lassen und nur dann zu schaffen, wenn die gehorsame Hand die in der Einbildungskraft schon fertigen Bilder zu übertragen gestimmt war. Matteo Bandello (geb. 1480), der als Jüngling bei seinem Oheim, dem Prior der Grazie, im Kloster weilte und das « Abendmahl » entstehen sah, erzählt, dass Leonardo bisweilen « von Sonnenaufgang bis zur Abenddämmerung » ohne Unterbrechung arbeitete, andere Male « ein oder zwei Stunden, ohne den Pinsel anzurühren, in der Betrachtung seines Werkes verweilte » oder « in der Mitte des Tags herüberkam, nur um ein paar Pinselstriche zu tun ». Nicht umsonst hatte Leonardo, den ein leidenschaftlicher Wille zur Vollkommenheit beseelte, gemahnt: « Die grosse Liebe entsteht aus der grossen Kenntnis dessen, was man liebt; wo du es nicht kennst, wirst du es wenig oder gar nicht zu lieben vermögen ».



DONATO DA MONTORFANO (geb. um 1440 - gest. nach dem 31. Juli 1504): *"Die Kreuzigung"*.

Dem « Abendmahl » gegenüber, scheint sie der gerade Gegensatz zu Leonardos Werk: hier Schlichtheit und Wesentlichkeit, dort ein verwickelter Aufbau und eine Fülle von theatralischen Einzelheiten. In diesem Gegensatz ermessen wir das verschiedene Mass der beiden Künstler, die hier zu einer so ungleichen Gegenüberstellung verurteilt sind.

Donato di Antonio von Montorfano steht unter dem Bann der monumentalen Kunst Mantegnas, doch als Lombarde, d. h. mit einer gewissen Härte des Pinsels, Trockenheit der Formen und Grellheit der Farben, die ihn dem Meister der lombardischen Schule vor Leonardo, Vincenzo Foppa, nähert. Diese seine Komposition, von Scheinpilastern eingeschlossen, die zu den Gewölbfeldern der Decke stimmen, passt sich der Dreiteilung der Lünetten an, deren Fläche sie mit heranzieht, und ist wirklich schauprächtig, wenn auch überladen. Die drei Kreuze ragen hoch gegen den Himmel; vor der felsigen Landschaft des Hintergrundes erhebt sich ein seltsames Renaissance-Jerusalem, das von Filarete oder Bramante entlehnt scheint; zu Füssen des Kreuzes drängt sich die Menge, aus der Soldaten mit funkelnden Waffen und Pferde mit reichem Zaumzeug in die Augen fallen – letzteres zur Verstärkung der plastischen Wirkung in Stuckrelief ausgeführt. Vor so viel glänzenden Einzelheiten bleiben die üblichen trauernden Gestalten im Vordergrund fast unbeachtet, denen sich, mit einem damals recht gebräuchlichen Anachronismus, der hlg. Dominikus und der hlg. Thomas von Aquin, die ganz vorne knien, ferner der hlg. Petrus Martyr, der hlg. Vinzenz Ferreri, ein hlg. Bischof und die hlg. Katherina von Siena mit ein paar Nonnen zugesellen, welche die herzogliche Familie einführen. Auf einem behauenen Stein hat der Künstler das Jahr seiner Arbeit und seinen Namen verzeichnet: 1294 – IO. DONATUS MONTORFANUS. F.



DONATO DA MONTORFANO (geb. um 1440 – gest. nach dem 31. Juli 1504): *Ausschnitt aus der « Kreuzigung »*. – LEONARDO DA VINCI (geb. in Vinci 1452 – gest. in Amboise den 2. Mai 1519): *"Ludwig der Mohr, der kleine Maximilian und ein Mohrenknabe"*.

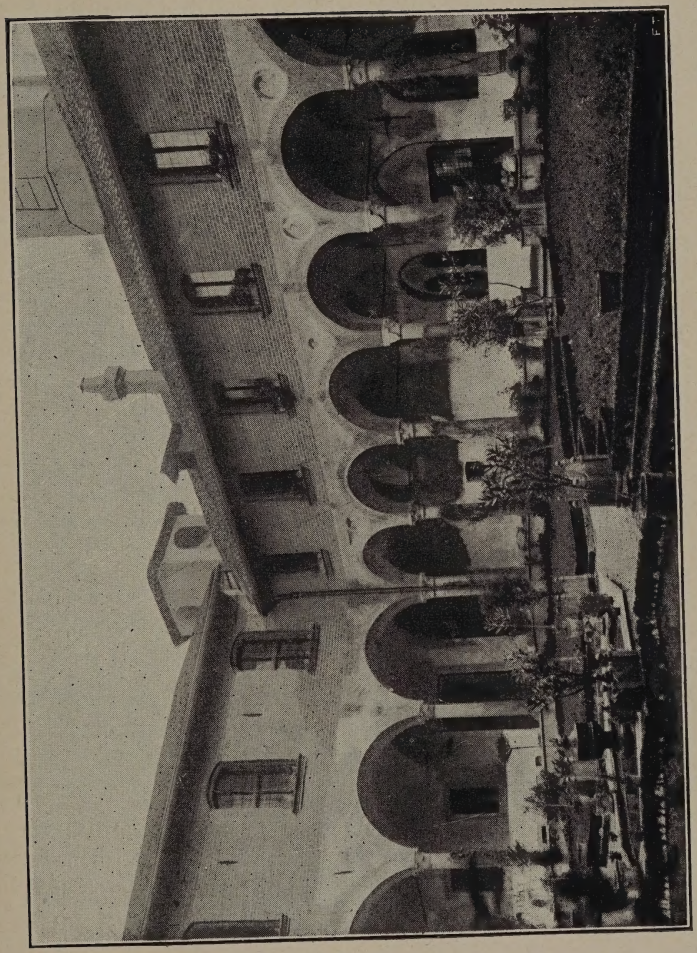
Besser noch als das ganze Bild zeigt uns dieser Ausschnitt, wie Montorfano sich für die Bewaffneten bei der von Mantegna erneuten römischen Welt, für die Heiligen und die frommen Frauen bei Foppa seine Anregungen holt.

Vor dem hlg. Petrus Martyr sehen wir die Reste von drei Figuren: Ludwig der Mohr und sein ältester Sohn Maximilian knien, von einem Mohrenknaben begleitet, ganz vorne links; auf der anderen Seite entsprechen ihnen Beatrix von Este mit dem noch als Wickelkind dargestellten kleinen Francesco vor der hlg. Katherina von Siena. Aus der Haltung der beiden Heiligen, die deutlich ein Empfehlen ausdrückt, geht hervor, dass die herzogliche Familie schon von Anfang an in Montorfanos Komposition angebracht werden sollte; doch Ludwig wünschte, dass die Porträts, die eine realistische Darstellung erforderten, von Leonardo ausgeführt würden, und dieser, mit dem « Abendmahl » beschäftigt, kam nicht vor Juni 1497 dazu, so dass er auf dem nunmehr längst getrockneten Anstrich malen musste. Er konnte also nicht die gute alte Freskotechnik befolgen oder wollte es nicht, um mittels eines anderen Verfahrens – Tempera oder Oel – jene weichen Helldunkelwirkungen zu erzielen, die er im « Abendmahl » erreicht hatte. So waren die Gestalten der Sforza, die seit Vasari für ein Werk des grossen Meisters gelten, schon im XVII. Jhd. verdorben, und heute, wo höchstens noch die Umrisse erkennbar sind, wirken sie wie blasse Larven. Im Gegensatz zu dem in der traditionellen Profilstellung gemalten Sforza hat Leonardo den Mohrenknaben daneben in drei Viertel-Ansicht hingestellt: mit dieser Figur wollte er wohl auf den Beinamen anspielen, womit das Volk von Mailand seinen Herzog zu begrüssen pflegte.

DER GROSSE KREUZGANG.

Er öffnet sich fast quadratisch im ältesten Teil des Dominikanerklosters, zwischen Kirche, Refektorium und Kapitelsaal. Die Unregelmässigkeit seiner Bogen verrät uns, dass er wahrscheinlich zu verschiedenen Zeiten, sicher ohne festen Bauplan errichtet wurde. Tatsächlich stützen die schlanken Säulen mit den blattartigen Basen und einfachen Kapitälen, deren harter, glatter Blattschmuck in zwei Ordnungen übereinander angebracht ist, Bogen von ungleicher Weite und Gestalt: die neben der Kirche sind fast alle stumpf, die der anstossenden Seiten sind etwas niederer gehalten und nur die der letzten Seite, am Kapitelsaal, sind genau halbrund und harmonischer in den Verhältnissen. Doch ihre übertünchte Stirnseite wird durch reizvolle vielfarbige Malereien (Halbfiguren von Heiligen in Rundschildern) belebt; aus derselben Zeit und in demselben Stil wie die Kirche, geben sie dem Ganzen Einheitlichkeit.

Am Oberstock läuft auf zwei Seiten eine Galerie mit gemalten Pilastern; die beiden anderen, in Ziegelwerk ausgeführten, haben niedere Fensterchen mit stumpfem Bogen nach mittelalterlicher Art, hinter denen die Zellen der Mönche liegen. Unterhalb der Galerien, die einst ganz mit Fresken bedeckt waren, sind noch ein paar Lünetten in Grisaille-Malerei mit den Taten des Hlg. Dominikus und der Gefangennahme Christi erhalten, die für Arbeiten des Bramantino gelten, ferner ein « Ecce Homo » und eine « Geisselung » vom Ende des XV. Jhds. und einige Freskenreste aus dem XVII. Jhd. Dann ist noch die alte Tür nach dem Refektorium da, in Terrakotta, mit Spitzbogen und einer De Rossi zugeschriebenen Lünette, und die Tür zum Kapitelsaal nebst zwei gotischen Doppelfenstern, deren Freskenschmuck von Montorfano und Butinone herrühren soll. An Butinone lässt auch die köstliche, doch bizarre Dekoration eines kleinen Eckraums denken, der vielleicht als Kapelle diente.



DIE BIBLIOTHEK.

Die Florentiner Renaissance hatte verschiedene Typen von Gebäuden und Innenräumen im Einklang mit ihrer Bestimmung geschaffen. Nachdem unter der Leitung Michelozzos die Bibliothek der Dominikaner von S. Marco in Florenz als geräumiger Saal mit drei überwölbten Säulenschiffen entstanden war, wurde diese Konstruktion für andere Gebäude der Art massgebend, so für die Malatestiana in Cesena, die Bibliothek von S. Sepolcro in Piacenza und die unsere hier. Diese wurde ziemlich rasch im ältesten Teil des Klosters errichtet, und zwar im ersten Stock über dem der Kirche parallel laufenden Arm des grossen Kreuzgangs. Die Säulen stimmen genau mit denen des Kreuzgangs überein, gehen also aus einem bewusst archaisierenden Geschmack hervor; die sieben Rundbogen und das Kreuzgewölbe ohne Rippen und Zierleisten dagegen verraten den Einfluss des neuen Stils.

Das Mittelschiff ist, entgegen dem, was wir in den Kirchen sehen, schmäler als die Seitenschiffe und hat einen Schwung, eine Leichtigkeit der Verhältnisse, die den vornehmen, harmonischen Bau noch schätzbarer machen. Leider erscheint er uns heute kahl, kalt und schmucklos; doch die alte Bibliothek gewinnt sogleich Leben und Wärme wieder, wenn wir sie uns von ihren Nussbaumschränken bekleidet und mit ihren Bücherschätzen ausgestattet denken. Sie gehörte einmal zu den reichsten Sammlungen Mailands, vor allem dank der Schenkungen, die ihr mit den Büchern des Gaspare Vimercati (1467) und denen des berühmten Humanisten Pier Candido Decembrio (1476 durch Testamentsbeschluss seiner Witwe Battistina De Medici ihr vermacht) zuflossen.

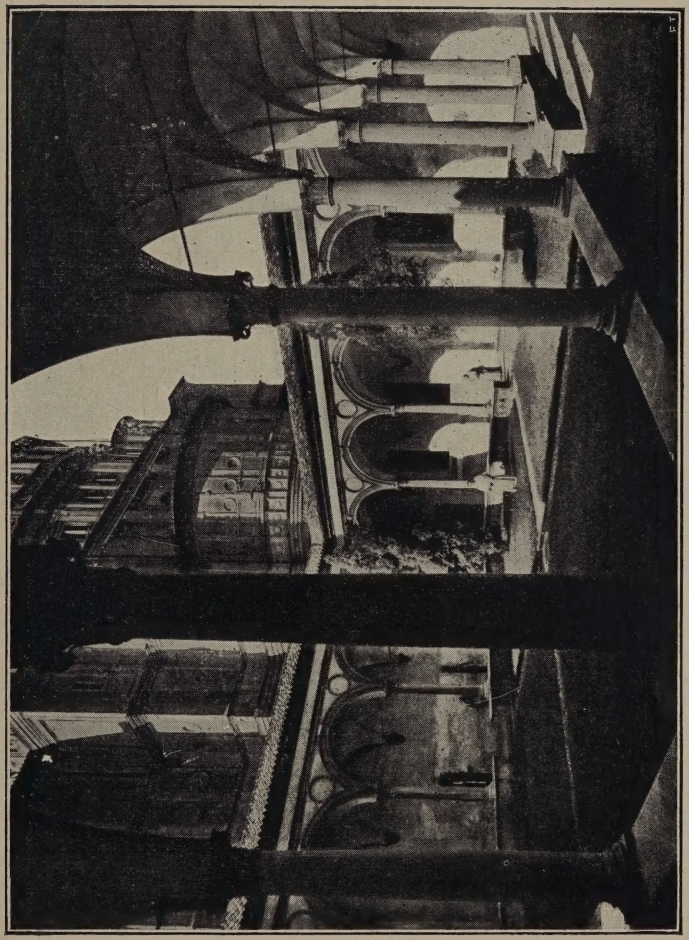
In der Atmosphäre der Stille und der Gelehrsamkeit, die den schönen Saal erfüllte, mochten sich die weisheitsbeflissenen Dominikanerbrüder sammeln, unter ihnen Ambrogio Taegio, der hier 1490 seine Geschichtswerke schrieb, die Muratori herausgegeben hat.

DONATO BRAMANTE (geb. in Urbino um 1444 - gest. in Rom den 11. März 1514): *Der Kreuzgang der Sakristei.*

Aus dem grossen Kreuzgang treten wir zunächst in den alten Kapitelsaal, der im XVIII. Jhd. im Innern umgebaut wurde, doch noch die verblassten Spuren einer quattrocentesken « Kreuzigung » trägt. An einem modernen, in der Art der lombardischen Renaissance erbauten Säulenhöfchen vorbei gelangen wir dann zu dem schönen Kreuzgang, der sich zwischen der Sakristei und der ragenden Masse von Bramantes Kuppelbau erhebt.

Fast quadratisch in der Form, hat er auf jeder Seite fünf Bogenöffnungen mit steinernen Säulen und Kreuzgewölben, die von anmutigen Kapitälen und Wandkonsolen getragen werden. Der helle Stein bildet einen lebhaften Gegensatz zu dem roten Terrakotta-Streifen, der die Rundbogen einfasst, von kleinen steinernen Konsolen unterbrochen; und die runden Schildchen in den Zwickeln, der Architrav und der Gesimskranz, ebenfalls aus Ton, kontrastieren mit dem Grau des Grundes, dessen alte Graffito-Verzierung wiederhergestellt worden ist. Auch hier trägt die Farbe dazu bei, die Architektur zu beleben, wenn auch auf andere Weise als im grossen Kreuzgang, wo eine malerische Dekoration die einfachen Bauformen überkleidet. Bramante dagegen bedient sich starker Farbgegensätze, um den konstruktiven Sinn der einzelnen Bauglieder hervorzuheben: sind sie doch sämtlich lebendige und harmonische Teile des von ihm mit jener strengen Logik geschaffenen Organismus, die in der Renaissance jedem Profil seine besondere aesthetische Funktion zuweist. In der Reinheit des Stils, der Noblesse des Details, dem weisen Kontrast der Materialwirkung ist dieser Kreuzgang ein kleines Juwel edelster Baukunst.

Schon 1497 erwähnt, dürfte er doch erst 1509 beendet worden sein; sicher ist, dass Bramante ihn auf der Sakristeiseite zu bauen begann, nach deren Muster dann die anderen Flügel ausgeführt wurden.



LOMBARDISCHE KUNST VOM ENDE DES XV. JAHRHUNDERTS: Flachrelief mit dem Bildnis Ludwigs des Mohren.

Dieser ehrgeizige, dabei humanistisch gebildete und kunstliebende Fürst hegte, wie erwähnt, den Plan, die ganze Grazie-Kirche umzubauen: sein Traum war, im Mäzenatentum seine Vorfahren, die Erbauer der Certosa von Pavia, noch zu übertreffen und in dem von ihm zu neuem Glanz erweckten Tempel dereinst mit Beatrix von Este die letzte Ruhestatt zu finden. Doch in der Kirche selbst erinnert nichts an ihn und an die Fürstin aus dem Hause Este. Auch sein Bildnis auf dem Fresko Montorfanos ist leider halb zerstört; und nur in dem stillen Kreuzgang zwischen der Kirche und der Sakristei Bramantes finden wir ein sichtbares Andenken an die Persönlichkeit des Moro, dessen Freigebigkeit diesen Teil des Gebäudes ins Leben rief. Es ist ein mit bunten Marmorplatten verzierter Denkstein, den ihm die Dominikaner 1670 aus Dankbarkeit errichteten und in dessen Attika das hier wiedergegebene quattrocenteske Reliefporträt Ludovicos eingelassen wurde.

Der Herzog ist in halber Büste dargestellt, im Profil gegen schwarzen Grund; seine kräftigen männlichen Züge, die den Herrscher verraten, die Entschlossenheit und Impulsivität seiner Natur sind höchst ausdrucksvoll wiedergegeben. Er ist barhäuptig, trägt die reiche, charakteristische Lockenfrisur und einen prachtvollen gestickten Mantel mit schwerer Goldkette: derselbe Aufzug, in dem er bei Festen und Empfängen erscheinen musste und in dem er sich auf dem Altarblatt darstellen liess, das er nach S. Ambrogio ad Nemus stiftete und das sich heut in der Brera befindet. Der geschickte Bildhauer, der in der Grazie seine Züge wiedergab, hat seinen Charakter tief erfasst und steht, treu der grossen Tradition der lombardischen Skulptur, durchaus auf der Höhe der besten Porträtkünstler der Zeit.

BARTOLOMEO SUARDI, GENANNT BRAMANTINO (Mailänder, nachweisbar zwischen 1490 und 1536): *Die Lünette der Sakristeitür.*

Die Tür, die vom Kreuzgang in die Kirche führt, zeigt in der Lünette in Grisaille-Malerei die Figuren des hlg. Petrus und der hlg. Rosa knieend vor einer Nische mit der Jungfrau und dem Kinde. Letztere ist das Werk eines mittelmässigen, in den Gewandfalten gotisierenden lombardischen Bildhauers des XV. Jhds.; die beiden Heiligen dagegen gehören dem Bramantino an, der auf die Türlaibung sehr schöne Ornamente einfarbig auf gelben Grund gemalt hat.

Von ihm rührt auch die Lünette über der Tür zur Sakristei her, vielleicht sogar die Zeichnung zur Tür selber, die in Marmor von warmem Rosaton ausgeführt ist, und sicher der von Rundschildern unterbrochene gemalte Randstreif, der Tür und Lünette einfasst.

In dieser stehen hinter einer Balustrade, die eine elegante Inschrifttafel enthält, Maria mit dem Kinde zwischen dem hlg. Jacob und dem hlg. Ludwig von Frankreich.

Die Figuren sind gut und plastisch gebaut, das Licht spielt wirksam auf Gesichtern und Gewändern – vielleicht unter dem Einfluss Leonardos, der dies Problem in seinen Mailänder Werken gestellt und gelöst hatte; obwohl im Stil nichts an Leonardo gemahnt, ein gewisses Streben nach Grossartigkeit der Formen vielmehr an Bramante erinnert und der Typus der Madonna von Foppa abgeleitet ist. Schön ist vor allem der junge König Ludwig in seiner mystischen Ekstase, die eine ganz persönliche Auffassung der Gestalt beweist.

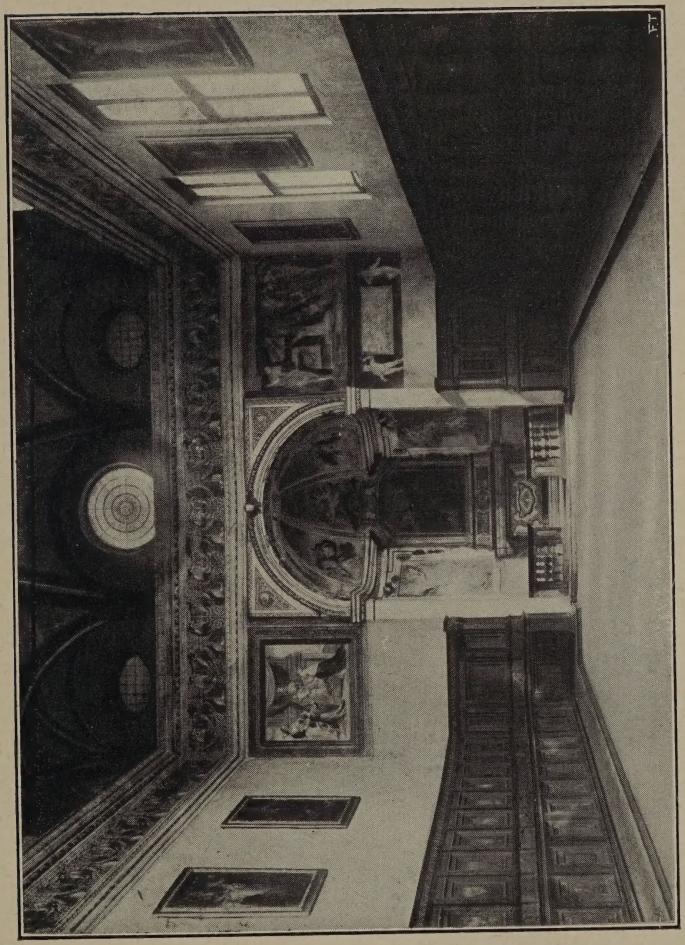
Beide Lünetten sind aus Suardis erster Mailänder Zeit – einige meinen, kurz vor 1500, dem Jahr der Gefangennahme des Moro – jedenfalls vor seinem Abgang nach Rom 1508, denn dort nimmt er einen neuen, monumentaleren Stil an, zum Schaden der schönen Ausgeglichenheit, die er in diesem Werk erreicht.

DAS INNERE DER SAKRISTEI.

Begonnen vor Dezember 1497, beendet, wie es scheint, schon 1499, hat die Sakristei das Aussehen eines geräumigen Oratoriums mit halbkreisförmiger Apsis. Die Aussenmauern sind aus Backstein und durch einen ähnlichen Fries verschönt, wie er den Klosterhof Bramantes ziert. In der bemalten Fassade öffnet sich ein Rundfenster; ein zweites lässt rückwarts Licht herein, während andere die Seitenmauern durchbrechen, die ausserdem noch durch vier tiefer unten angebrachte Fenster erhellt werden.

Hier kehrt das Spiegelgewölbe des Refektoriums wieder, das an den Schmalseiten zusammen mit den Rippen jenes Linienspiel bildet, das wir bramantesk nannten. Nur das Gebälk darunter ist zu schwer und fügt sich schlecht zur schlanken Leichtigkeit der Decke: wir zweifeln also sehr, dass der grosse urbinatische Meister daran Teil hat. Doch eine Reihe erlesener Motive führt den Blick zur schönen Decke zurück, deren ultramarinblauer Grund mit kleinen Goldsternchen besät ist. Um die Gewölbkanten läuft ein Band aus goldgelbem Schnurgeschlinge, in den Wölbungen und Lünetten erinnern kunstvoll verschlungene weisse Schleifen an die berühmten Verknotungen Leonardos. Jedoch die Feinheit und Zierlichkeit dieser Ornamente passt nicht zum roten Fries des Gebälks, dessen plumpere Ornamentation aus weissen Drachen vor Flügelstäben – eine bekannte Sforza-Devise – zwischen Füllhörnern und Muscheln besteht.

Auf der Rückwand fassen Fresken des XVI. Jhds. die Nische ein, die im XVIII. Jhd. ziemlich mittelmässig ausgemalt und mit Stuckverzierungen überkleidet worden ist. Rechts und links stellen zwei Marmorreliefs der lombardischen Schule vom Ende des Quattrocento Ludwig den Mohren und seinen ältesten Sohn Maximilian dar, beide mit gefalteten Händen dem Altar zugewandt. Die ganze Sakristei entlang laufen die Wandschränke, die wir noch besonders betrachten wollen.



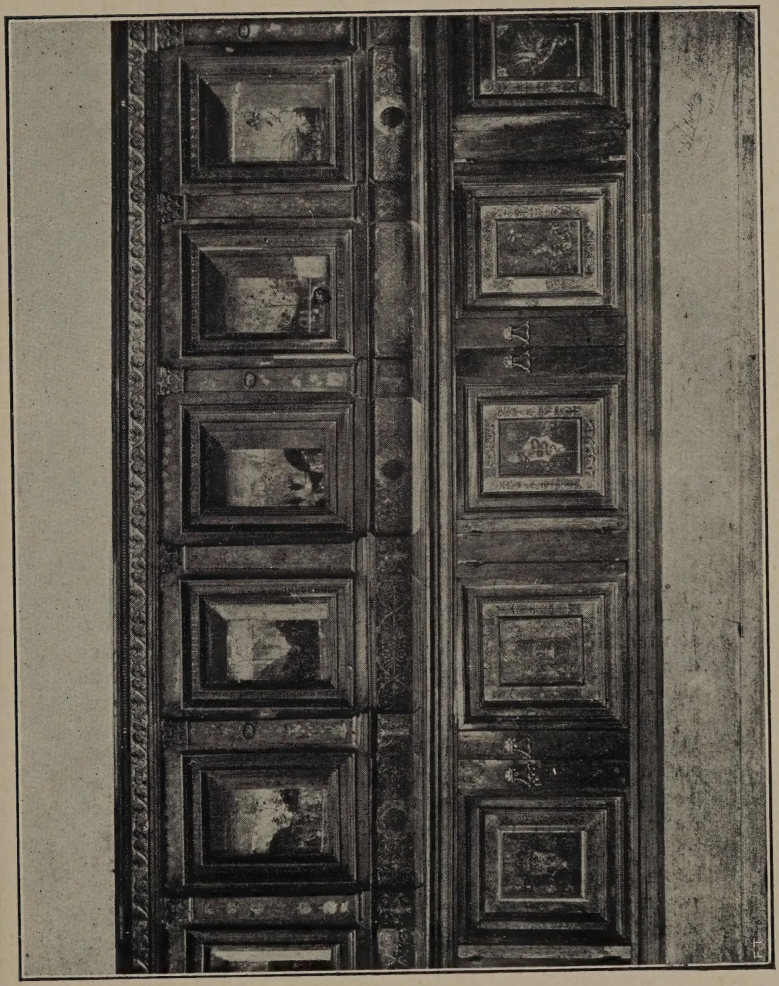
DIE SAKRISTEISCHRÄNKE.

Die Renaissanceschränke, welche die Wände der Sakristei bekleiden, enthielten sicher einmal die kostbaren Silbergefässe und Paramente, die in einer von Ludwig dem Mohren am 4. Dezember 1497 der Grazie gemachten Schenkung aufgezählt werden. Heute ist dieser reiche Schatz verschwunden und nur die wunderschönen Möbel, die so trefflich dazu stimmen mussten, vervollständigen mit der Vornehmheit ihrer Linien und Farben die Dekoration der Sakristei, die der kunstsinnige Sforza errichten liess.

Die Schränke der linken Seite, die wir hier abbilden, wurden 1498 vom P. Vincenzo Spanzotto begonnen und nach Ludwigs Gefangennahme zu Ende geführt; die der rechten, vom P. Bandello fast gleichzeitig angefangen, waren 1503 dank der Munifizenz des Erzbischofs Stefano di Parigi beendet. Ihren Schmuck bilden dekorative Motive oder Malereien auf Intarsia-Art, während diese selbst nur für ein paar Leisten Verwendung findet.

Die Schranktüren sind in dem Teil, den wir vor Augen haben, ausserordentlich fein profiliert und mit Schildern verziert, welche dieselben Embleme der Sforza tragen, die wir auf dem Sockel von Bramantes Kuppelbau wiederfinden werden. Einige unter diesen Schildern sind von Bändern und Festons von so raffinierter Zeichnung eingefasst, dass man einen Zusammenhang mit der grossen Kunst Leonardos anzunehmen versucht ist. An anderen ist diese höfische Dekoration durch Henkelvasen mit Lilien ersetzt, während die Türen der rechten Seite Ornamente von etwas späterem Geschmack aufweisen.

Die oberen Füllungen sind in rechteckige Felder zwischen eingelegten oder bemalten Pilastern geteilt und von einem Gebälk abgeschlossen, das mit den reinsten Mustern der gleichzeitigen Renaissance übereinstimmt; eigentümlich ist nur, dass die Gliederung dieser oberen Hälfte von der der unteren ganz unabhängig gehalten ist.



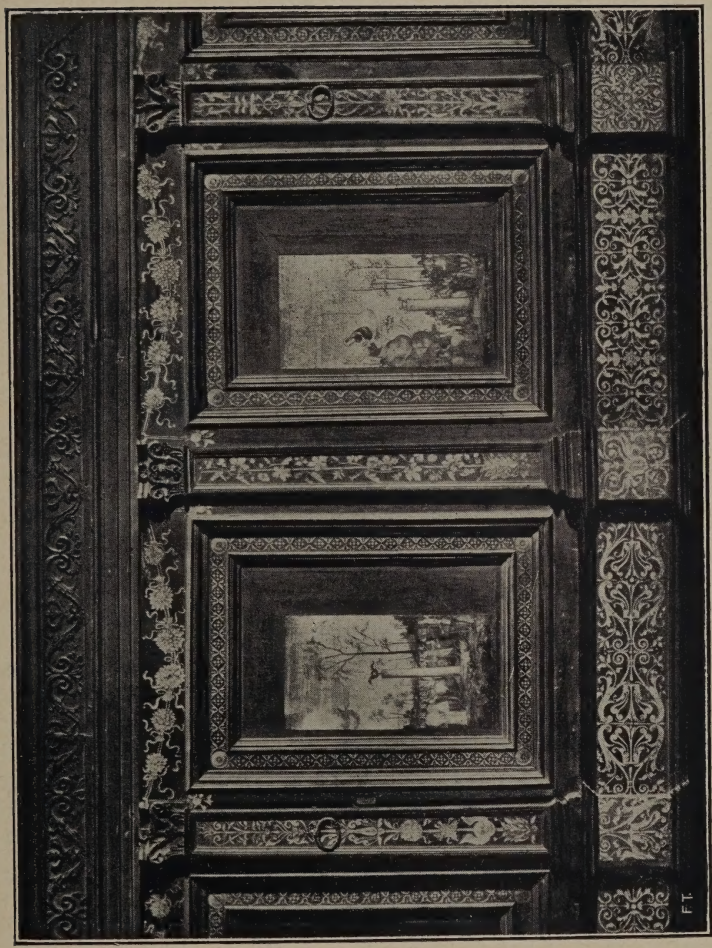
ZWEI FÜLLUNGEN DER SAKRISTEISCHRÄNKE.

Betrachten wir noch im Einzelnen die Schränke, die mit so viel Formgefühl diesen schönen kleinen Renaissancebau beleben.

Die oberen Felder sind von rein lombardischem Geschmack und höchst elegant im Detail, trotzdem das krönende Gebälk im Verhältnis zum hohen Sockel zu unentwickelt erscheint. Anders als in der sparsamer dekorierten unteren Hälfte, sind hier Sockelteil, Pilaster, Türrahmen, Fries vollständig mit Intarsien, gemalten oder geschnitzten Ornamenten bedeckt; und im Innern jedes Feldes das die toskanischen Künstler leer gelassen oder zurückhaltend dekoriert hätten, lebt sich die lombardische Freude an der Illustration aus, die, bisweilen etwas roh, hier stark unter dem Einfluss der traditionalistischen Manier des Butinone steht.

Zwischen zwei Pilastern sind, in eine Perspektive hineingestellt, die geöffnete Fenster vortäuscht, kleine Szenen in etwas stumpfen Farben gemalt, unter denen das Grün der feucht- zarten Landschaft und das lichte Blau des Himmels vorwiegen.

Links folgen einander siebzehn Geschichten, die besonders den Evangelien, der Apokalypse und dem Leben der Hlg. Maria der Aegypterin entnommen sind; an sie reihen sich zwei weitere Felder mit einfachen religiösen Emblemen. Rechts haben wir einundzwanzig Darstellungen aus dem Alten Testament, darunter Episoden aus der Genesis, dem Leben Mosis, Josefs, Elias' und Judiths. Die auf unserer Tafel wiedergegebenen Paneele stellen die « Eherne Schlange » und die « Anbetung des goldenen Kalbes » dar; im Hintergrunde der letzteren spielt sich in einer Berglandschaft noch eine zweite Szene ab: « Moses empfängt vom Herrn die Gesetzestafeln ».


F.T.

MARCO D'OGGIONO (geb. in Oggiono um 1470 – gest. wahrscheinlich in Mailand gegen 1540): *„Johannes der Täufer und ein Andächtiger„.*

Dies Bild, das über dem Marmoraltar in der Sakristeinische in einen Rahmen des XVIII. Jhds. eingelassen ist, ist ein typisches Werk des bekannten lombardischen Malers, der, mehr als treuer Gefolgsmann denn als eigentlicher Schüler Leonardos, die Formenwelt des Meisters ins Volktümliche übersetzte.

Hier stellt er den Täufer als Prediger vor uns hin, wie es schon Masolino im Baptisterium von Castiglione Olona getan hatte. Doch der heilige Asket hat keine zuhörende Menge um sich; er spricht nur zu einem Andächtigen – dem Besteller des Bildes – der einen schwarzen Mantel mit dem weissen Kreuz der Malteserritter trägt und in den gefalteten Händen einen Rosenkranz hält.

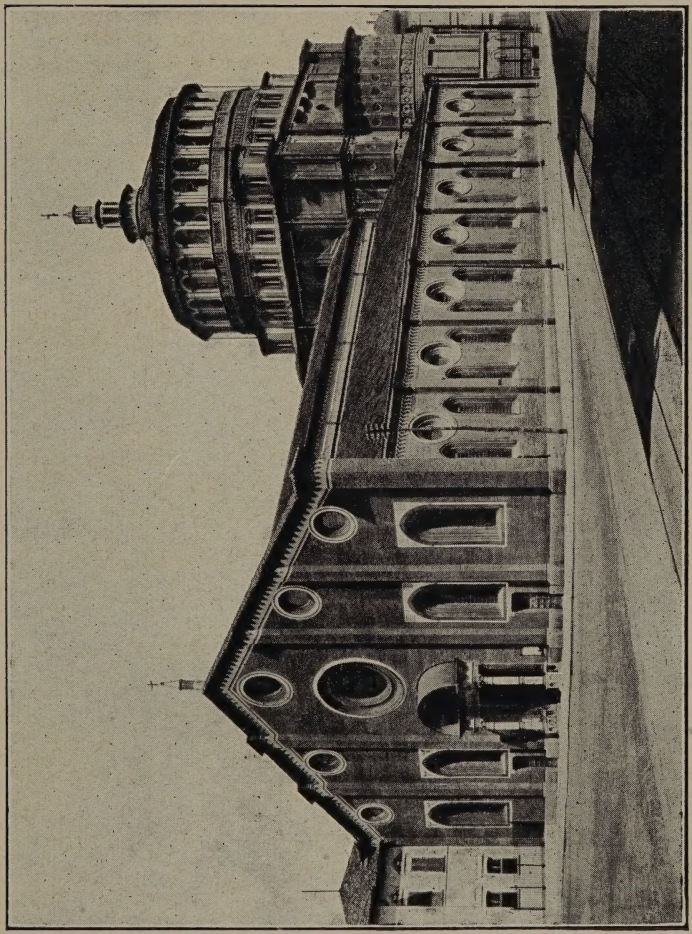
Die Szene geht in einer ruhigen Seelandschaft vor sich, die durch ein paar Bäumchen und Sträucher und ein zinnengekröntes Schloss am Ufer belebt und durch eine Bergkette abgeschlossen wird. Marco d'Oggiono wollte wohl Johannes in der Wüste darstellen und konnte sich die Wüste nicht anders vorstellen als so, auf die Art seiner malerischen Brianza: nur dass er rechts zwischen den Felsen eine Grotte anbringt, wo der heilige Antonius der Einsiedler – der typische Wüstenheilige – in einsamer Betrachtung zu Gott strebt.

Der Einfluss Leonardos ist sichtbar im Helldunkel der Gestalten (die den für Marco charakteristischen ziegelroten Fleischton haben) und in der Landschaft. Die Figur des Heiligen ist etwas sorglos ausgeführt, während die des Bestellers, in dem einige zu Unrecht Gaspare Vimercati gesucht haben, als Porträtstudie in der traditionellen strengen Profilstellung mit jener fast flämischen Treue ausgearbeitet ist, die zu Beginn des XVI. Jhds. mehrere Mailänder Maler, insbesondere Andrea Solario und Bernardino Luini, verführte.

DIE KIRCHE VON AUSSEN.

Mit ihrem glatten Backsteinüberzug und ihrer durch Pilaster gegliederten, aber von einem einzigen Giebeldach überdeckten und darum etwas niedrig und freudlos wirkenden Fassade erscheint die Kirche typisch lombardisch. Auch die Polychromie – Fenster und Rundaugen sind von weissen, rotgesäumten Streifen in Kalkanstrich eingefasst – der Spitzbogen, der in den Fenstern vorherrscht, die Form der Oeffnungen, die sich nach aussen erweitern, die kleinen verschlungenen Rundbogen des Architravs sind sämtlich charakteristisch für den lokalen Baustil und von mittelalterlichem Geschmack, so dass wir im ersten Augenblick den Bau für älter halten würden als aus der Mitte des XV. Jhds. Nur die grosse Fensterrose über der Tür (von dem später hinzugefügten Portal ist natürlich abzusehen) hat in den Linien etwas vom Geist der Renaissance, und nur die fünf Rundaugen, die der Neigung des Daches folgen, weisen neben der gotischen Spiralschnur auch den klassischen Eierstab auf.

Die rechte Seite (an die linke grenzt das Kloster) enthüllt uns, da Hauptschiff und Seitenschiffe je ein besonderes Dach haben, noch besser die Bauweise, die sonst in den Fassaden der lombardischen Kirchen, von S. Ambrogio in Mailand bis zu S. Michele in Pavia, vom Dom von Crema bis zu S. Agostino in Cremona, die herrschende ist. Sieben dünne Streben teilen, der Zahl der Kapellen entsprechend, die geradlinige Seitenfront; die Spitzbogenfenster sind zu je zwei und zwei angeordnet, darüber ähnliche Rundaugen wie an der Fassade. Unter dem Dach des Hauptschiffs ist ein Sims auf kleinen Konsolen in Tropfenform ein reinster Tradition entnommenes, reizvolles Motiv. An diesen Bau, der, wie erwähnt, von Guiniforte Solari herrühren soll und heute durch die Erhöhnng des Strassenniveaus wohl noch gedrückter wirkt als früher, schliesst sich ragend und wuchtig der gewaltige Kuppelraum Bramantes.

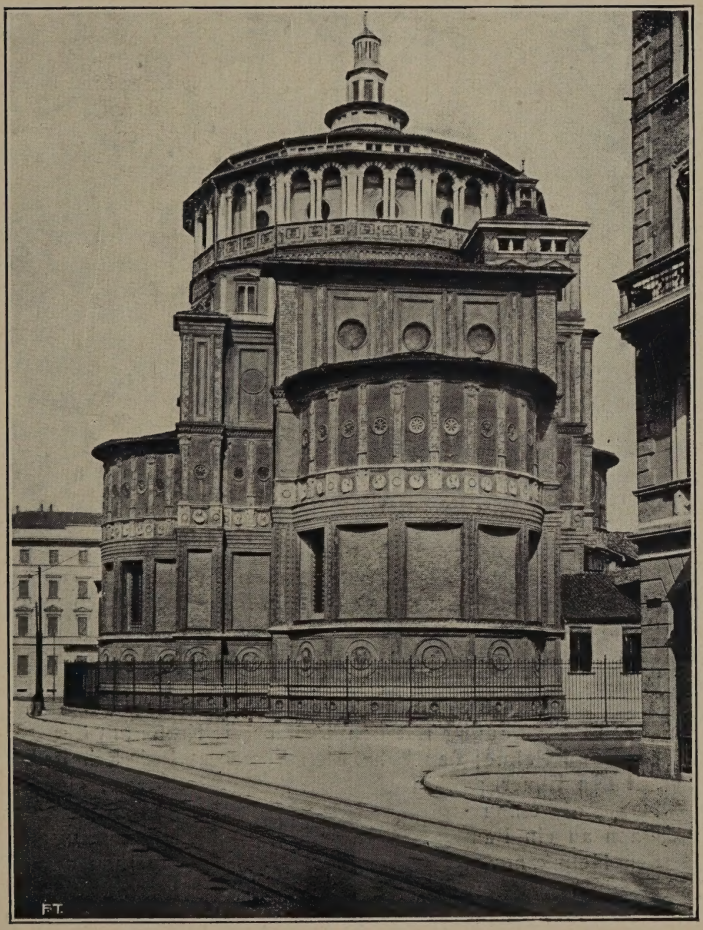


DER KUPPELBAU.

Aus dem gewaltigen Bau springen drei Apsiden vor, von denen die mittlere den rechteckigen Chorraum abschliesst; darüber hebt sich die Kuppel, die in eine spitze Laterne endet.

Die kubische Masse ist in drei Stockwerke gegliedert. Zwei schliessen die Apsiden ein, die, statt sich halbkreisförmig zu wölben, in der Weise fassettiert sind, dass sie einen vieleckigen Umriss erhalten und ihre Form geometrischer wirkt. Polygonal ist auch die äussere Gestalt der Kuppel, die ebenfalls aus zwei Stockwerken besteht. In dem unteren, der inneren Kuppeltrommel entsprechenden, sind an jeder Fassette zwei charakteristische Fenster mit trennender Mittelsäule und dreieckigem Giebel angebracht, die auch an dem niedrigen Glockenturm und den drei halbkreisförmigen Ecktürmchen wiederkehren. Das obere Stockwerk enthält eine offene Galerie mit dekorativen Malereien im Innern, darüber eine Reihe niedriger Fensterchen. Aus dem Dach steigt die polygonale Laterne in drei Ordnungen schlank in die Höhe.

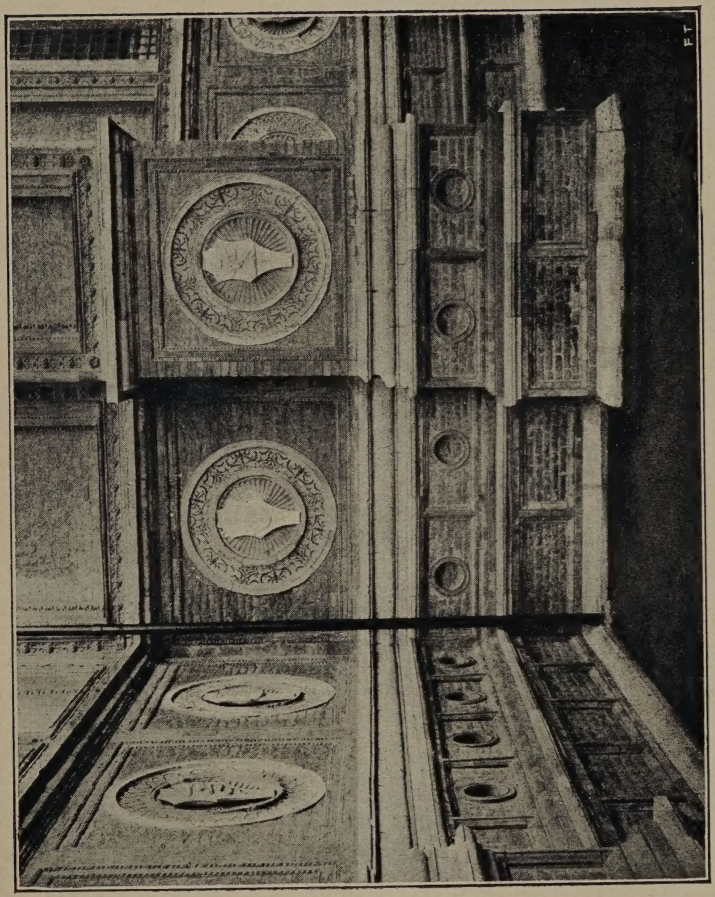
Die allzu kleinliche Gliederung der hohen Wände und der Apsiden beeinträchtigt die einheitliche Gesamtwirkung der Masse und der Verhältnisse, wie sie Bramante entworfen hat. Und wenn wir an Bramante denken - nicht einmal an den reifen Meister der römischen Jahre, nur an den Bramante, der lange zuvor die einfache Kuppel von S. Satiro in Mailand schuf – so fällt es uns schwer, seinen Namen mit der gesamten Anordnung dieser Dekoration in Verbindung zu bringen. Besonders bei den Kandelabern und den Skulpturen des zweiten Stockwerks und den Zwerggalerien um die Kuppel haben lokale Tendenzen vorgewogen, vielleicht erst nachdem der grosse Urbinate 1499 die durch die stürmischen politischen Ereignisse aufgewühlte Lombardei verlassen hatte, um sich nach Rom zu begeben.



DER SOCKEL DES KUPPELBAUS.

Hier ist Bramante noch nicht der vollendete Künstler, der aus der Berührung mit dem antiken Rom gelernt hat, seinen Schöpfungen in der Einfachheit ihrer Linien und der Mächtigkeit ihres Aufbaus jenen grossen Zug zu geben, durch den die schüchterne Baukunst des Quattrocento zur römischen Monumentalität des Cinquecento gelangt. Um wie viel imposanter wäre dies hohe Sockelgeschoss, wenn wir es nicht in drei Stockwerke gegliedert und überdies in quadratische Felder abgeteilt sähen!

Die beiden unteren Teile sind recht schlicht, mussten dafür ursprünglich eine farbige oder Graffito-Dekoration aufweisen, von der jüngst probeweise ein Stück erneuert worden ist; der dritte, entwickeltere, ist reinstes Quattrocento, von einer Vornehmheit des Stils, die den feinfühligen Künstler verrät. Grosse gerillte Rundschalen, die ein eingelegter Streif aus Angera-Stein einfasst, der sich seinerseits vom bemalten Kalkanstrich abheben musste, enthalten lange Schilde mit Emblemen der Visconti und Sforza, einige auch von Inschriften begleitet. Auf ihnen kehren die Lieblingsdevisen oder Symbole der Mailänder Herrscher wieder, dazu heraldische Elemente, die den ehrwürdigen Ursprung des herzoglichen Geschlechtes und seine Verwandtschaft mit anderen Fürstenhäusern zeigen sollen. Wir finden da u. a. die beiden Drachen vor dem Flügelstab; die beiden Türme; die Schlange allein oder in Verbindung mit den drei Adlern oder den französischen Lilien; das Kreuz der Savoyer und den Besen allein oder in Verbindung mit den Wellen; die Krone mit Lorbeer und Palme; den behelmten Löwen und die Scheite mit den Eimern; die Taube in der Strahlensonne; eine Hand, die einen Axthieb gegen einen Baumstamm führt; einen an ein Band geknüpften Schleier; das Zaumzeug; den Helmkamm mit Strahlen. Kurz, am Kuppelbau der Grazie liesse sich die ganze Genealogie der Visconti und Sforza rekonstruieren.

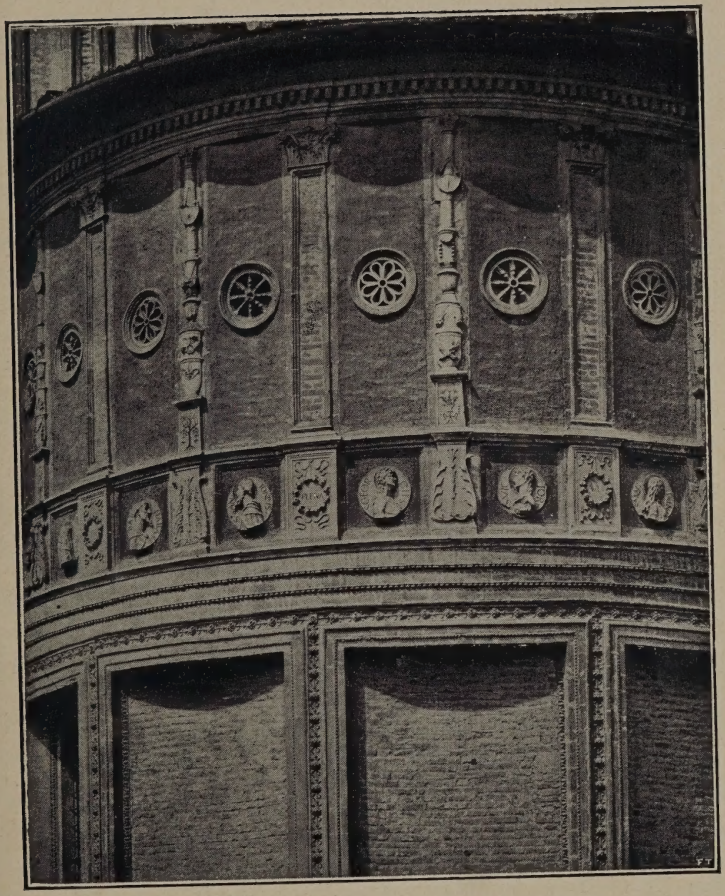


DETAIL EINER APSIS.

Die Eleganz des Sockels setzt sich im Oberstock fort: er ist in grosse rechteckige Spiegelfelder gegliedert, zwischen denen Festons mit Fruchtbündeln und flatternden Bändern die Trennungslinie bilden. Im Innern ist jedes Feld leicht konkav und war ursprünglich gewiss mit ornamentalen Motiven bemalt. Darüber steigt ein schmaleres Geschoss auf, an dem einfache bramanteske Tonpilaster mit anmutigen Stützen in Form von übereinander gestellten Kandelabern aus Angera-Stein wechseln. Sie ruhen auf einem Fussteil, der um den ganzen Kuppelbau läuft und mit Marmormedaillons geschmückt ist, die in Hochrelief Brustbilder der Apostel, der Schutzpatrone der Mailänder Kirchen, der Heiligen des Dominikaner- und Franziskanerordens und einiger weiblicher Heiliger enthalten, unter denen das reine Jungfrauenprofil der hlg. Katherina von Alexandrien auffällt. Den Medaillons entsprechen oben zierlich durchbrochene Rundfensterchen.

Wir sagten schon, dass es schwer fällt, als Urheber dieser Ornamentation Bramante anzunehmen, der sich während seiner lombardischen Wirksamkeit, z. B. in dem, was uns von ihm am Dom von Pavia und an der Fassade von S. Maria di Abbiategrasso geblieben ist, mehr und mehr alles überflüssigen Details entkleidet, das durch keine logische und organische Notwendigkeit der Dekoration bedingt ist. Da andrerseits diese Verzierungen im Einklang mit dem lokalen Geschmack stehen, werden lombardische Steinmetzen Bramantes Entwurf selbständig abgeändert haben.

Die Medaillons sind Agostino de' Fonduti zugeschrieben worden, dem kräftigen Paduaner, der auch Bramantes Architektur am Battistero und an der Kirche von S. Satiro mit Terrakotten dekoriert hat; doch abgesehen davon, dass mehrere Hände daran erkennbar sind, deutet die Schmächtigkeit ihrer Formen und die Zartheit der Ausführung auf einen lombardischen Meister von der Art Amadeos.



DAS PORTAL.

1489 fing man an, die Marmorblöcke für das Portal zusammenzusuchen; es ist also das erste Wort der Renaissance an dem bis dahin gotischen Bau, und sein Urheber ist Ludwig der Mohr, dessen Lieblingsemblem (der Besen) an einem der Pilaster zu sehen ist. Eine gewisse Aehnlichkeit mit dem hohen Portal von S. Domenico in Urbino fällt auf, und allerdings legen das schöne Mass der rhythmischen Verhältnisse und die klassische Bestimmtheit der Formen den Gedanken an Bramante nahe. Allein der grosse Kunstler von Urbino ist dem Einfluss der lombardischen Tradition nicht ganz unzugänglich geblieben: das bezeugen hier zwei Elemente, die neben den Proportionen zur künstlerischen Wirkung beitragen: die Dekoration und die Farbe. Die erstere lebt sich vor allem auf den reichverzierten flachen Pilastern der Türpfosten aus, die ursprünglich Rundbilder enthielten, von denen heut nur zwei am Sockel vorhanden sind (Profile von Damen in der Art Amadeos). Ihnen entsprechen am Fries kleinere Medaillons mit Männerköpfen, von denen einige antikes Gepräge tragen. In der Wahl des Materials, dem vorherrschenden Weiss und dem leicht kontrastierenden Grau und Rosa, spricht sich ein ungemein feines Farbengefühl aus. Als Bramante dies schöne Stück Architektur zeichnete - das ein geschickter einheimischer Steinmetz ausgeführt haben muss - bewies er, dass er sich zu der urbinatischen Erziehung bereits die wichtigsten Elemente lombardischer Kunstübung angeeignet hatte.

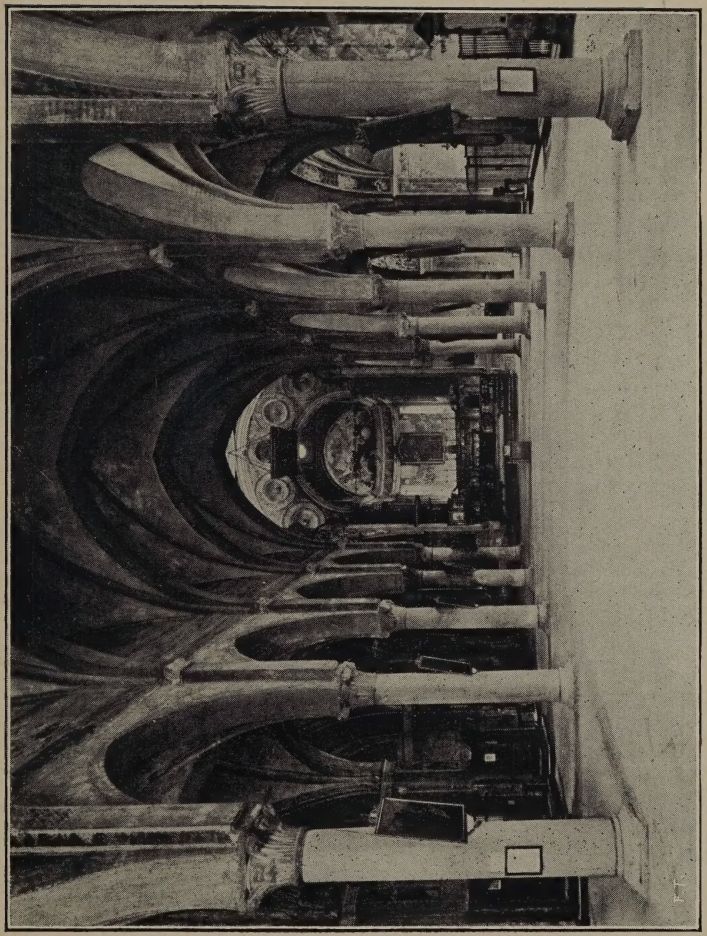
Leonardo wurde die gemalte Lünette mit Mariä Himmelfahrt, dem hlg. Dominikus, dem hlg. Petrus Martyr, dem Herzogspaar zugeschrieben, die - vielleicht infolge der angewandten Technik - zu grunde ging und 1594 durch eine Leinwandkopie von G. Cossali ersetzt wurde; diese machte ihrerseits im XVIII. Jhd. einem Fresko des Michelangelo Bellotti Platz, an dem von Leonardos Art freilich nichts mehr zu erkennen ist.

DAS KIRCHENINNERE.

Im Innern sind die sieben Joche der Kirche (das letzte wurde in der Wölbung von Bramante etwas abgeändert) durch Säulen in drei Schiffe geteilt; über den Säulen des Hauptschiffs ragen flache Pfeiler auf und vereinigen sich mit den Querstreben der Deckenwölbung, die durch diagonale Kreuzgurten in Kranzform mit reliefgeschmückten Schlusssteinen belebt wird. Die gleiche Struktur kehrt in den Seitenschiffen und den Kapellen wieder: es ist die lombardisch-mittelalterliche Bauweise. Das zeigen deutlich die Granitsäulen mit den abgeplatteten attischen Basen und Blattschmuck an den Ecken, die Spitzbögen und die auf nordische Art überwölbte Decke. Dasselbe Schema der Ueberhöhung (mit den gewölbtragenden Säulen) war schon im XIV. Jhd. in der Abteikirche von Viboldone zur Anwendung gelangt.

Nur die Kapitäle der Säulen und der auf ihnen aufsitzenden Flachpfeiler – korinthisch, mit gestielten Rosen zwischen Blattwerk - stellen einen Uebergangstypus dar, den wir auch im Sforza-Schloss und in der Kirche von S. Pietro in Gessate sehen. Wie diese, die als Werk desselben Baumeisters, nämlich des Guiniforte Solari gilt, bezeugt auch die Kirche der Grazie die starke Macht der Tradition in Mailand. Auch im Innern herrschte, ebenso wie an der Fassade und den Aussenseiten, die Farbe vor, nicht so sehr durch die Terrakotta-Dekoration als durch die Fresken, womit die Wölbungen der drei Schiffe, die Pfeiler zwischen Seitenschiffen und Kapellen und die Kapellen selbst bedeckt waren.

Durch die grosse Fensterrose in der Fassade, die innen eine feuergehärtete Glasmalerei mit dem Bild der Jungfrau enthält, und durch die breiten Fenster der Kapellen strömt reichliches Licht herein, das dazu beiträgt, den Raum mit einer Atmosphäre ruhiger Heiterkeit zu erfüllen.



DIE DEKORATION DES HAUPTSCHIFFS.

Auf der gotischen Architektur erblühte eine Dekoration - sie ist in den zwei ersten Jochen mit Hilfe der alten Spuren erneuert worden - die schon ganz im Bann der Renaissance steht, welche ja in die lombardische Malerei sehr viel früher Eingang gefunden hatte als in die Baukunst und zur Zeit dieser Dekorierung (nach 1482) in voller Blüte stand. So überziehen sich die Bögen des Hauptschiffs an der Stirnseite mit gemalten Simsen, die geäderten Marmor vortäuschen und von Kragsteinen unterbrochen werden, während die Archivolten Rosetten in Kassettenfeldern aufweisen; die zum Gewölbe aufsteigenden Streben bedecken sich mit vielfarbigen geometrischen Mustern und die Zwickel neben den Bögen füllen sich mit marmornen Rundschildern auf einem Grund, der roten Porphyr und grünen Serpentin nachahmt. Ueber den Bögen läuft geradlinig ein Gebälk mit buntbemaltem Fries aus geometrischen Motiven und Bandverschlingungen. Darüber werden die weissgetünchten, von roten Flammen und Strahlenkränzen belebten Dreiecke durch Rundöffnungen in perspektivischer Scheinmalerei durchbrochen, in denen Halbfiguren von Heiligen in der Art des Butinone oder Zenale sichtbar werden. Der hier wiedergegebene Ausschnitt (zweites Joch links) stellt einen Dominikanerpapst – Innozenz V. (1276) oder Benedikt XI. (1304-1304) - dar.

Im Einklang mit den Wänden steht die Decke. Felder mit Rosetten schmücken die Querbögen, Flammen und Strahlenkränze übersäen die Wölbungen, und ein grösserer Strahlenkranz geht von den Schlusssteinen aus, die auch plastisch verziert sind: sie enthalten Brustbilder von Heiligen, die von tüchtigen lombardischen Bildhauern aus der Schule des Amadeo stammen. Die Gewölberippen sind mit komplizierten polychromen Ornamenten geschmückt, die sich vollkommen entsprechend in den gleichzeitigen Dekorationen anderer Mailänder Kirchen wiederfinden.

BERNARDINO BUTINONE (geb. in Treviglio um 1450 – gest. nach 1507): *"Der hlg. Vinzenz Ferreri"*.

Auch die Seitenschiffe und die sie umziehenden, noch gotischen Kapellen schmückten sich zu Ende des XV. Jhds. mit farbenfreudigen ornamentalen Malereien, von denen heut nur noch Reste erhalten sind.

Die Wölbungen der Seitenschiffe und die sie trennenden Bögen wiesen Dekorationen derselben Art auf wie das Hauptschiff; man sieht das im ersten Joch der linken Seite, wo sie erneuert worden sind. An den Pfeilern zwischen den einzelnen Kapellen dagegen, den Säulen gegenüber, folgen einander in einfachen Nischen Figuren von Dominikanerheiligen. Einige von diesen Gestalten wurden in der zweiten Hälfte des XVI. Jhds. zum Teil durch Grabmäler verdeckt, die ihrerseits nicht einer gewissen korrekten Vornehmheit ermangeln; andere sind so verblasst, dass heute nur noch vier auf der linken und sechs auf der rechten Seite sichtbar sind. Darunter der hlg. Dominikus, der hlg. Petrus Martyr und der (hier wiedergegebene) hlg. Vinzenz Ferreri vom dritten Pfeiler links, die alle drei den Stil des Butinone zeigen; möglich, dass dieser die innere Ausschmückung der Kirche leitete und auch das Bild für den Hochaltar malte, das Gaspare Vimercati vor der Madonna knieend darstellte und das heut zerstört ist.

Der lombardische Künstler, der sich aus den Anregungen Mantegnas und Foppas eine recht persönliche, wenn auch etwas harte und hölzerne Manier zu bilden gewusst hat, schuf die Heiligenfiguren der Grazie bald nach Beendigung des Baus der Kirche (1482). Tatsächlich stehen diese Gestalten nach ihrem Stil und nach der Form der Nischen, in die sie gestellt sind, dem heut in der Brera befindlichen kleinen Altarblatt nahe, das Butinone 1484 für die Karmeliterkirche gemalt hat, wo es noch im XVII. Jahrhundert seinen Platz hatte.

GAUDENZIO FERRARI (geb. in Valduggia (Novara) um 1471 - gest. in Mailand den 31. Januar 1546): *"Engel mit den Passionswerkzeugen"*.

Unter den Kapellen längs der Seitenschiffe, alle quadratisch im Grundriss und mit Kreuzgewölbe und Gurten überdeckt, ist die der Santa Corona künstlerisch am bedeutsamsten. Die Stiftung des « Luogo pio di Santa Corona », die zur Zeit Ludwigs des Mohren neben San Sepolcro geschaffen worden war (in ihrem Heim, das heut zur Bibliothek der Ambrosiana gehört, sieht man noch das berühmte Fresko, das Bernardino Luini 1522 für sie malte), hatte ihre Kapelle hier in der Kirche der Grazie und in ihr eine hochverehrte Reliquie: einen Dorn von der Dornenkrone Christi. Zur Ausmalung der Kapelle wurde im XVI. Jahrhundert, als sich die einheimische Schule erschöpft hatte und von den künstlerisch noch regen Zentren der Lombardei und der Nachbarländer Maler und Gemälde nach Mailand strömten, Gaudenzio Ferrari berufen.

Auf die Decke malte der kraftvolle Meister, im Einklang mit den vier Gewölbefeldern, acht Engel auf blauem Grund, die, zu je zwei und zwei angeordent, die Werkzeuge und Gewandstücke der Passion vorweisen. Einer hält Stab und Dornenkrone und der Andre hilft ihm, die rote Chlamys zu tragen; zwei weiteren sind Säule und Geissel anvertraut; die nächsten, neben dem Kreuz, weisen Lanze und Schwamm; die letzten das Schweisstuch der Veronika und das Linnen.

In der Kuppel von Saronno hatte Gaudenzio seinen blonden Engelchor einheitlich in dichtgedrängtem Flug einherschweben lassen; in der Grazie-Kirche musste er auf die architektonische Struktur der Wölbung Rücksicht nehmen und vier gesonderte Gruppen bilden. Für die Figuren aber hielt er sich an denselben Typus blühender und gesunder, etwas ländlicher Schönheit, den seine Kunst in jener früheren grossen Arbeit geschaffen und festgelegt hatte.

GAUDENZIO FERRARI (geb. in Valduggia (Novara) um 1471 – gest. in Mailand den 31. Januar 1546): *"Die Geisselung" und "Die Verspottung Christi"*.

Auf die Rückwand der Kapelle der Santa Corona, wo Tizians Altarbild hing, malte Gaudenzio zwei Engel; an den Seitenwänden führte er das in der Wölbung angedeutete Thema näher aus, indem er die wichtigsten Episoden der Passion darstellte. Rechts verbindet er mit künstlerischem Feingefühl zwei übereinandergestellte Szenen zu einem Bild, ohne die Einheitlichkeit der Komposition zu stören: er verlegt sie einfach in zwei Stockwerke desselben Gebäudes, dessen edle Architektur gleichsam ausschnittweise vor uns geöffnet wird. Im unteren Teil, der leider durch die Feuchtigkeit sehr gelitten hat, sehen wir in eine Säulenhalle dorischer Ordnung hinein, in der Christus als Schmerzensmann mit dramatischer Heftigkeit von vier Bütteln gegeisselt wird. Unwillkürlich wird die Erinnerung an die berühmte « Geisselung » des Sebastiano del Piombo in S. Pietro in Montorio in Rom wach, von der sich eine kleinere Wiederholung im Museum von Viterbo befindet und die Gaudenzio durch irgend welche Kopien gekannt haben muss. Doch er führte sein Werk mit persönlicher Freiheit aus und verlieh der Gestalt Christi, die sich mit jeder neuen Peinigung zu vergeistigen scheint, ein ganz anderes Pathos.

Im oberen Teil öffnet sich eine Loggia mit eleganter Hochrenaissance-Balustrade, und der mit scharfem Realismus dargestellte Erlöser wird, aus frischen Wunden blutend, den Strick um den Hals, die Dornenkrone auf dem Haupt, das improvisierte Szepter in den Händen, von zwei Henkersknechten dem Volke vorgeführt, wobei ihm seine Peiniger zum Spott den Purpurmantel, das Zeichen der königlichen Würde, um die Schultern legen. Der Gottessohn, der sich in der ersten Episode stolz über die irdischen Leiden erhob, duldet in dieser Szene den Hohn mit einer Gebärde gefasster Ergebung.

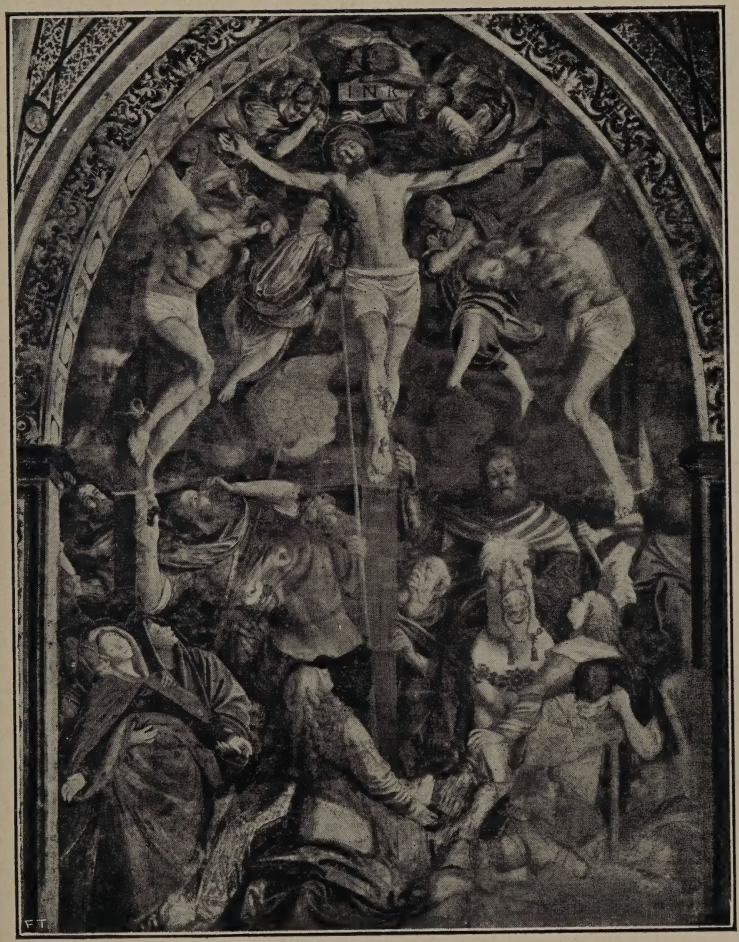
F.T.

GAUDENZIO FERRARI (geb. in Valduggia (Novara) um 1471 - gest. in Mailand den 31. Januar 1546): *„Die Kreuzigung „.*

Als Freskomaler grossen Zugs, gewohnt, breite Wände mit Figuren zu bevölkern, die in ihrem dramatischen Schwung und verwickelten Aufbau oft das Barock vorwegzunehmen scheinen, musste sich Gaudenzio in dem engen Raum unbehaglich fühlen, der ihm für einen solchen Gegenstand an der linken Seitenwand der Kapelle der Santa Corona zur Verfügung stand. Die Gestalten des Dramas sind in diesem Fresko eng aneinander gedrängt, mehr gehäuft als verteilt, zum Schaden der Klarheit und Harmonie. Zu Füssen des Kreuzes blicken mit starker, inbrünstiger Gebärde Magdalena und Johannes zum sterbenden Erlöser empor; doch ihre edlen Gestalten und die wachsbleiche der Madonna, die ohnmächtig den beiden Marien im Arm liegt, werden gleichsam überwuchert von den dicht hinter ihnen erscheinenden Kriegern und Pferden mit reichem, in Relief erhöhtem Sattelzeug. Im oberen Teil drängen sich die Engel um Christus, und die beiden Schächer hängen so vorgebeugt am Kreuz, als müssten sie sich der in spitzem Bogen zusammenlaufenden Kapellenwand anpassen.

Kurz, wir stehen einer überfüllten Komposition gegenüber, in der deutliche Reminiszenzen auf die frühere Tätigkeit des Meisters weisen, der den Gegenstand öfters dargestellt hat. Mehr noch als an die effektvolle « Kreuzigung », die unter den Fresken Gaudenzios in Varallo dominiert, erinnert sie an die ihr zeitlich und künstlerisch näher stehende von S. Cristoforo in Vercelli, als deren freie Wiederholung man sie bezeichnen könnte.

Die stilistische Reife versichert uns, dass Gaudenzio die Kapelle der Santa Corona – vielleicht mit Hilfe des Bernardino Lanino – in seiner letzten Lebenszeit ausgemalt haben muss, und zwar wohl um 1543, wo er für unsere Kirche jenes Altarbild mit dem hlg. Paulus schuf, das nach dem Louvre entführt worden ist.


INRI
F.T.

DIE STUCKVERZIERUNGEN DER KAPELLE SAULI.

Die seitlichen Kapellen gehörten fast alle reichen Adelsfamilien, die sich ihre Ausschmückung angelegen sein liessen. Die fünfte rechts kam 1541 an den Genueser Domenico Sauli, der zwar die gotische Struktur beliess, doch die Dekoration vom Fussboden bis zur Decke erneuerte und dem Raum damit ein ganz cinquecenteskes Aussehen verlieh. Im Fussboden bilden bunte Majolikaplättchen auf weissem Grund Rosen- und Sternmuster und geometrische Figuren nach einer Zeichnung, die spanischen Ursprung verrät, wie auch die Technik eine spanische ist: die der *azuleios,* der emaillierten und bemalten Ziegel, wie sie an den schimmernden Wänden der maurischen Bauten funkeln. Um die Seitenwände zieht sich ein hoher Stucksockel, dessen profilierte Felder durch Fruchtschnüre getrennt und von einem figurierten Stuckfries gekrönt sind: auf einem durch leichte Draperien und schöne Festons belebten Grund wechseln Seraphköpfchen mit schlanken Engeln, welche die Passionswerkzeuge vorweisen. Den Abschluss der originellen Dekoration bildet eine Randleiste mit Konsolen und Putten, die religiöse Embleme halten. Der Stil des Flachreliefs, vor allem der Faltenwurf, erinnert an die zarte Anmut jenes « neu-attischen » Künstlers des Quattrocento, der Agostino di Duccio hiess, während die überschlanken Formen der Engel dem Schönheitsideal Parmigianinos nahe stehen.

In den beiden oberen Lünetten hat ein von Lomazzo gelobter Mailänder Manierist, Francesco Vicentini, der Rafael und noch mehr Michelangelo gekannt haben muss, das « Noli me tangere » und « Christus auf dem Wege nach Emaus » dargestellt. Auf die Rückwand malte er zwei Propheten, auf die Gewölbfelder vier Propheten und acht Sibyllen. Von ihm ist ausserdem noch ein Altarbild mit einer überfüllten « Kreuzigung », das jetzt in der ersten Kapelle rechts angebracht ist.

DER KUPPELRAUM.

Wenn man aus dem gotischen Langhaus unter die Kuppel tritt, hat man erst den richtigen Eindruck von Bramantes Leistung in der Grazie. Das Aeussere, das eine überladene Dekoration entstellt, gestattete kein ungetrübtes Urteil; die sparsam verzierte, wohlabgewogene Gliederung des Innern lässt uns seine kühne Grösse ganz empfinden. Der kubische Bau, der sich über dem quadratischen Raum erhebt, von dem die drei Apsiden ausgehen, wird auf das vollkommenste, mit Hilfe der vier Eckzwickel, von der halbkugelförmigen Schale der Kuppel abgeschlossen, die auf einem eleganten Tambur ruht. Schon hier ist es Bramante gelungen, einen ungeheuren Raum in die harmonischen Formen der Renaissance einzuspannen; doch noch fehlt ihm jene Gewalt des Helldunkels, die er, mit der wuchtigen Gliederung der Massen, erst in Rom gelernt hat.

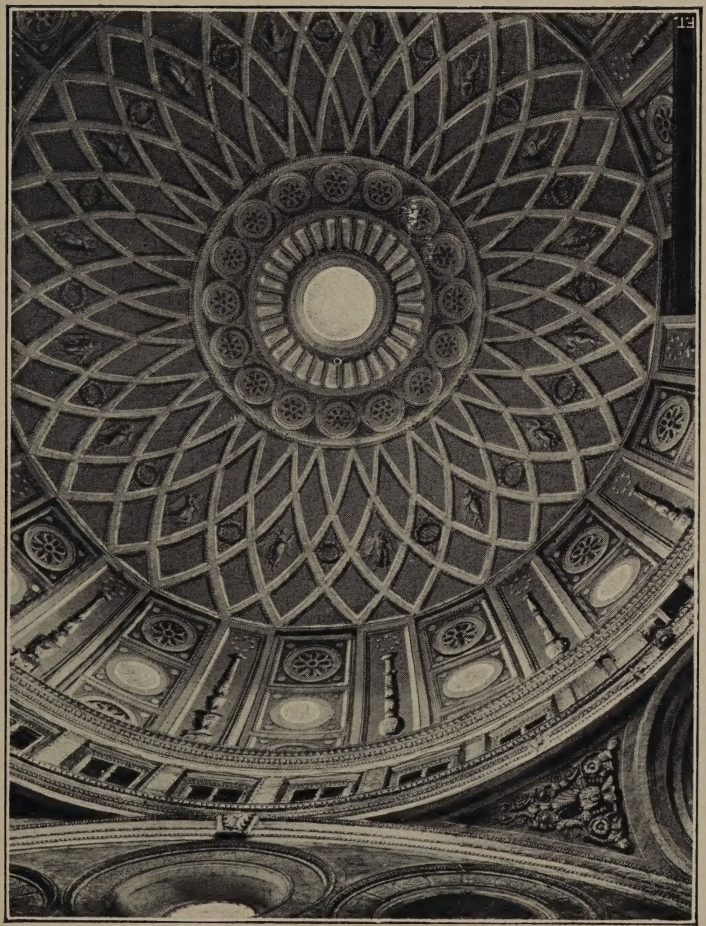
Schmächtige Pilaster in Terrakotta mit niedrigen korinthischen Kapitälen steigen die Wände entlang, die von lünettenüberhöhten Türen durchbrochen sind. Ein hohes Gebälk krönt sie, das ein Terrakottafries abschliesst; es läuft längs des ganzen Chors und begleitet auch die Ausbuchtung der Apsiden, deren Weite schon die berühmte grosse Nische des Belvedere im Vatikan vorklingen lässt. Ihre halbkuglige Wölbung wird durch Leisten geteilt, die hoch oben in einem Mittelpunkt zusammentreffen: ein perspektivischer Eindruck, der durch absteigende Gewölbfelder noch vermehrt wird. Auch die vier Bogen, die sich nach dem Chor, den beiden Seitennischen und dem Langhaus zu öffnen, weisen eine Profilierung in Terrakotta auf, konzentrisch zu derjenigen, die zwischen Zwickeln und Tambur vorragt; der zwischenliegende breite Streif wird durch grosse konkave Rundschilder ausgefüllt. Nur dass dieses grandiose Werk nicht mehr den Anblick gewährt, den sein Schöpfer ihm gegeben hatte: auf alle Bauteile hat sich unerbittlich ein kalkiges Weiss gelegt, das sie heute flach und leblos erscheinen lässt!

DIE KUPPEL.

Die Rundschilder in dem Streifen, der die vier Bogen des Kuppelraums überhöht, wurden in der klassizistischen Zeit ungeschickt in Grisailletechnik bemalt; in den Zwickeln wurden damals, in runder Relief-Einfassung, die Halbfiguren der vier Evangelisten angebracht, während die Kuppel Rundschilder und Kandelaber, die der äusseren Dekoration entlehnt sind, und andere akademische Ornamente in Helldunkel erhielt. Indes die Kuppel war schon früher einmal bemalt gewesen, wie eine Zeichnung aus dem XVII. Jhd. mit dem Aufriss der Kirche beweist, die sich heut in der Sammlung Bianconi im Historischen Archiv der Stadt Mailand befindet.

Der Tambur, vollkommen kreisförmig und dreigeteilt, wird durch Terrakotta-Verzierungen gegliedert, die ursprünglich einen Farbengegensatz zum Grund bilden mussten. Der Mittelteil war und ist durch Pilaster und durch vierundzwanzig Fenster belebt, die denen des Aeusseren gleichen, aber Blindfenster und also rein dekorativ sind; nur jedes sechste enthält eine Oeffnung mit Pilastern und Säulen.

Die Schale der Kuppel wird wie in den byzantinischen Bauten – man denke nur an die Markuskirche in Venedig, die Bramante sicher gekannt hat – von Rundaugen durchbrochen; den Abschluss bildet, der Renaissancesitte gemäss, eine Mittellaterne, die in ein Kuppelchen ausklingt. Diese Architektur wirkt heute kalt, weil, wie schon gesagt, die einförmige Dekoration ihr farbiges Leben ausgelöscht und die ruhige Harmonie ihrer grossen glatten Flächen gestört hat; doch ihre Weite, der Rhythmus ihrer geometrisch vollkommenen Verhältnisse, lässt uns den grossen Atem der Kunst Bramantes im Gegensatz zu dem noch traditionalistisch gebundenen Stil des Langhauses fühlen. 1492 begonnen, wurde das gewaltige Werk, einer Klosterchronik aus dem XVIII. Jhd. zufolge, 1497 zu Ende geführt.

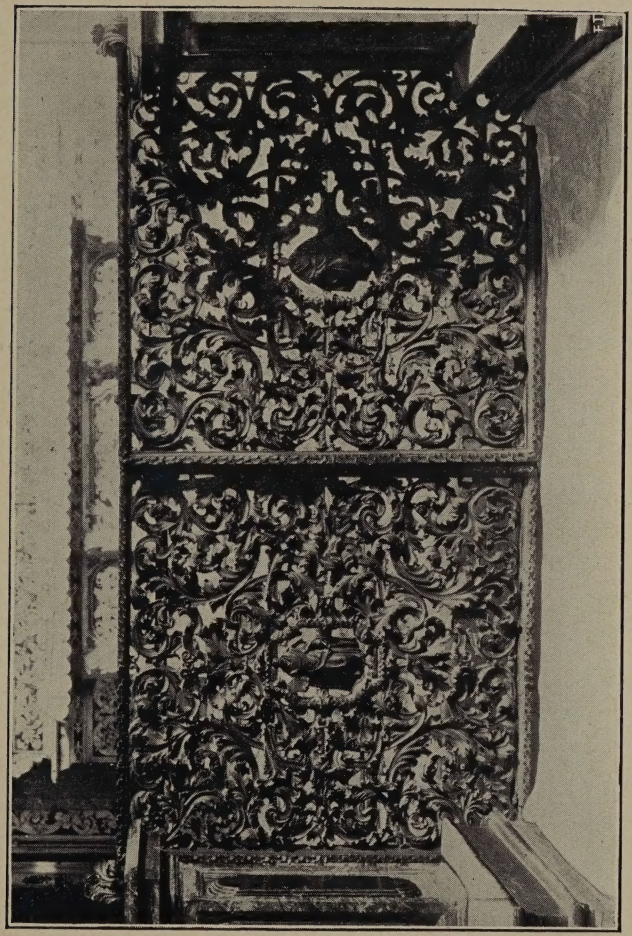


DIE GITTER DER BALUSTRADE.

Das Barock liess in der Grazie-Kirche geringe Spuren zurück: es beschränkte sich darauf, ein paar Kapellen zu dekorieren und einige Altäre zu erneuern, darunter den Hauptaltar, der mit einer reichen Balustrade aus rotem und schwarzem Marmor umgeben und mittels kleiner Pfeiler von ovaler Schwingung gegliedert wurde, die durch Konsolchen und Rosetten aus weissem Marmor belebt erscheinen. Die Felder zwischen den Pilastern werden von Bronze-Paneelen in erlesener Durchbrucharbeit eingenommen; im Zentrum tragen sie Embleme des Dominikanerordens, mit Ausnahme eines, das dafür den Namen des Bestellers, des Provinzial-Paters Tommaso Pusterla, Inquisitors von Pavia, und die Jahreszahl aufweist, in der das Werk beendet wurde: 1671.

Aus derselben Zeit und demselben Stil sind die prunkvollen Bronzegitter, die wir hier wiedergeben: technische Meisterleistung eines jener tüchtigen Bronzegiesser, an denen Mailand auch im XVII. Jhd. reich war, wie Pietro Ripa und Ambrogio Scagno, von denen die schönen Gitter der Certosa von Pavia herrühren.

Stilistisch betrachtet ist das Werk ein reiner aesthetischer Ausdruck seiner Zeit. Die dem Barock so teuren Voluten erfüllen das ganze Gitterfeld und machen kaum vor der blattwerkgeschmückten Abschlussleiste und dem kleinen Mittelstück Halt, das rechts die Figur des hlg. Dominikus, der ein Kirchenmodell trägt, links die des hlg. Petrus von Verona mit seinem Marterinstrument enthält. Es fehlt der Komposition jene feierliche Schwere und Grossartigkeit, die wir oft an anderen gleichzeitigen Erzeugnissen des sogenannten Kunsthandwerks finden; sie folgt einer sehr minutiösen, ein wenig verwickelten und überladenen Zeichnung, die jedoch mit überlegener Leichtigkeit in das gewählte Material übertragen erscheint und uns so die einfacheren, aber eleganteren Muster des Rokoko vorausahnen lässt.

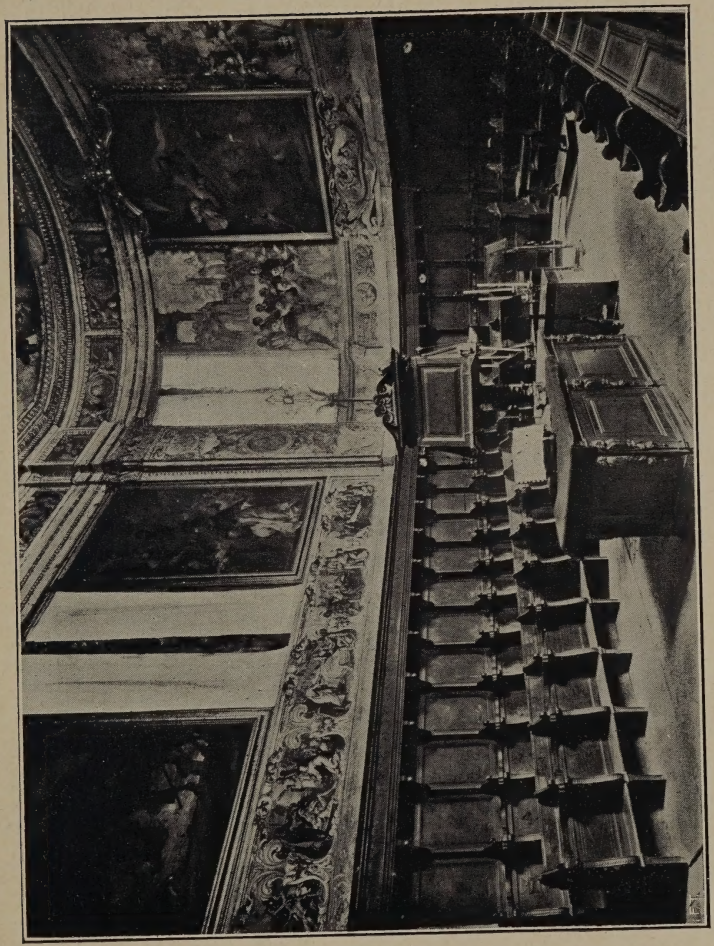


DER CHOR.

Hinter dem Hauptaltar öffnet sich der rechteckige Chor, den die majestätische Kurve der Apsis abschliesst und eine elegante Wölbung mit Lünetten überdeckt, während die bramanteske Gliederung der Wände der des Kuppelraums entspricht. Leider haben im XVIII. Jhd. mittelmässige Fresken von Francesco Malcotto sowie hässliche Bilder, worunter in der Apsis eine « Auferstehung » von Giuseppe Nuvoloni, den Charakter des Raums verändert. Unverändert ist nur die Doppelreihe des Chorgestühls geblieben, das aus dem Jahr 1470 stammen soll, vielleicht aber etwas später (nach Beendigung der Kirche) ausgeführt und dann durch die Freigebigkeit des Moro noch verschönert wurde.

In seinen einfachen Quattrocento-Linien, fern von dem noch gotisierenden Ueberreichtum an Schnitzwerk der Stühle von Sant'Ambrogio oder der Intarsienfülle jener der Certosa von Pavia, hat dies Gestühl eine archaistische Schlichtheit, die im Aufbau wie in den Einzelheiten fühlbar wird.

In den eingelegten Rückenlehnen der oberen Reihe wechseln ornamentale Motive von etwas mühsamer Zeichnung, wie Delphine zwischen Trauben oder Nelkensträussen in Henkelvasen, mit Weinranken und schnäbelnden Tauben und Masken von vorgeschrittenem lombardischem Stil; auf Heiligenfiguren älterer Art folgen Halbfiguren von anderen Heiligen – sehr schön die des hlg. Petrus Martyr – und Putten, die Posaunen blasen oder Girlanden mit den Initialen Jesu tragen. Der Mangel an stilistischer Einheit in diesen Paneelen (der Erzengel Michael ist sogar zweimal wiederholt) erklärt, worin die Verschönerungen des Moro bestanden: in der Hinzufügung der Stühle mit den Intarsien von modernerem Gepräge. Auch der teils eingelegte, teils bemalte Fries des abschliessenden Gebälks ist eine spätere Zutat, vielleicht von 1510, als der Chor seine jetzige Gestalt erhielt.



G. B. CRESPI GENANNT CERANO (geb. in Cerano bei Novara 1557 – gest. in Mailand 1633) UND GEHILFEN: *„Mariä Gnade„*.

Während der Pestjahre 1630 und 1631 schrieb der glühende Glaube der Mailänder dem Oel der Lampe, die vor dem Bilde der Madonna delle Grazie, der Gnadenmutter, brannte, wundertätige Kraft zu. Und 1632 wurde zur Erinnerung dieses grosse Gemälde in Art einer Lünette über den beiden Türen zur Kapelle angebracht, die das vielverehrte Bild enthält.

Wie auf einer umbrischen Prozessionsfahne des Quattrocento erscheint die Madonna hilfreich in den Wolken, zwischen zwei Engeln, von denen einer die heilige Lampe einem Dominikaner reicht, der das geweihte Oel an die Gläubigen austeilt. Unten links sitzt eine flehende Mutter und weist ihre beulenbedeckte Brust und ihr bleiches Kind, indes ein anderes ihr tot zu Füssen liegt. Daneben hebt ein halbnackter Mann sehnsüchtig den haarigen Arm, um den Balsam zu empfangen. Eine verzweifelte Frau stützt ihren pestkranken Mann, der halb bewusstlos den brechenden Blick auf diese letzte Hoffnung richtet; eine andere kniet daneben und betet. Diese Figuren finden ein trauriges Widerspiel im leichenbesäten Hintergrund, wo die Leichenträger beschäftigt sind. Die ganze Darstellung ist von einer Eindringlichkeit, dass man fühlt, der sie malte, hat Selbterlebtes wiedergegeben, und an die berümte Pestschilderung Manzonis erinnert wird.

Doch wenn Konzeption, Typen und das kalte, düstere Kolorit mit seinen heftigen Kontrasten in der Art des Cerano sind, so scheinen nur einige meisterlich gemalte Partien, wie die Lampe und der Sterbende, wirklich von ihm herzurühren. Dass das Bild ein Alterswerk ist (der Künstler starb im Jahr darauf), reicht zur Erklärung nicht aus; der Unterschied in der Qualität verrät uns, dass es sich zum grossen Teil um eine Werkstattarbeit handelt, an der wohl Melchiorre Gilardini, der treue Schüler und Schwiegersohn des Meisters, den Hauptanteil gehabt hat.

DIE KAPELLE DER MADONNA.

Treten wir in die Kapelle ein, die das Muttergottesbild bewahrt, von dem die Kirche ihren Namen hat. Es ist ein rechteckiges Oratorium, das alter Tradition zufolge, wie schon erwähnt, bereits vor Ankunft der Dominikaner bestanden haben soll, das aber heute nicht mehr in seiner ursprünglichen Gestalt erhalten ist, da es im XVII. Jahrhundert – vielleicht nach der Pest von 1630-31 – mit einer gewölbten Decke versehen und mit Stuck verziert wurde. Dazu teilte man die vordere Hälfte des Raums durch Doppelsäulen in zwei Schiffe; auf diesen mittleren Säulen und auf eleganten Wandpfeilern sitzt das Kreuzgewölbe der Decke auf, dessen Ansatz durch Halbfiguren von Putten und Engeln mit ausgebreiteten Flügeln ornamental sehr glücklich gehoben wird, während an den Wölbungen Voluten und Festons ausgesparte und bemalte Felder von ovaler oder vieleckiger Form umgeben.

Wem diese Dekoration zuzuweisen sei, bleibt ungewiss; sie entspricht dem prunkvollen Geschmack, der im Mailand des XVII. Jahrhunderts herrschte, obwohl die ganze Anlage ihre Vorläufer schon in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts findet.

Der Altar enthält das wundertätige Bild: eine auf Leinwand gemalte Gnadenmutter oder Schutzmantelmaria, die unter ihrem Mantel, wie einleitend bemerkt wurde, den Gaspare Vimercati und die Seinen birgt. Leider ist das Bild arg übermalt; doch die Reste der alten Malerei lassen es zweifellos als lombardische Arbeit aus der Mitte des XV. Jahrhunderts oder kurz danach erkennen, in der die gotische Tradition noch nachwirkt. Die alte Zuweisung an Leonardo ist also ganz unbegründet, wogegen die Ueberlieferung, diese Kapelle sei älter als die Kirche selbst, durch das Alter des Bildes bestätigt erscheint.

LOMBARDISCHE KUNST VOM AUSGANG DES XV. JAHRHUNDERTS: Votivfresko.

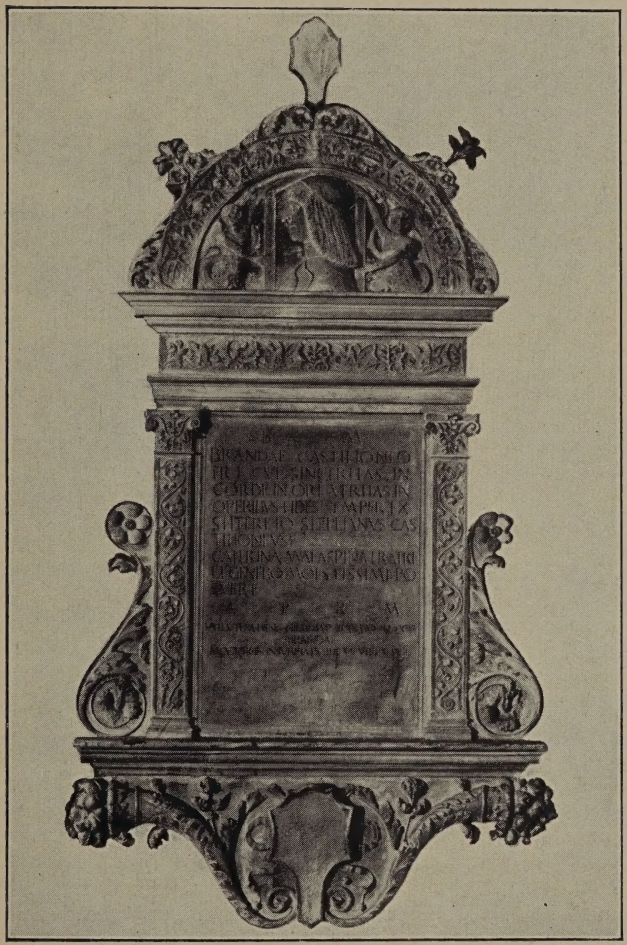
Gegen einen in quadratische Felder zerlegten Grund, wie ihn die lombardische Malerei und Miniaturkunst der gotischen Zeit liebt, erscheint die Jungfrau, auf grüner Wiese zwischen Bergen, anbetend auf den Knien vor dem Kinde, das auf der Erde liegt, gemäss einer in dieser Gegend sehr verbreiteten ikonographischen Uebung. Zu beiden Seiten stehen der hlg. Ambrosius und die hlg. Lucia mit ihren Attributen und empfehlen die gesamte Familie des Stifters, die im Vordergrunde kniet.

Die Jungfrau und die Heiligen sind in einem Ausdruck müder Süsse idealisiert, die Porträts dagegen, mit voller Wirklichkeitstreue in Detail und Kostüm nach dem Leben gemalt, haben jene überzeugende Eindringlichkeit, die der lombardischen Kunst eigen war. Und das macht sie interessant, trotzdem die dargestellten Persönlichkeiten uns unbekannt sind. Der schwarzgekleidete Stifter, von schmächtiger Gestalt und scharfem Profil (er ähnelt dem Vimercati) ist dunkelhaarig und ein wenig kahl; alle anderen sind blond: die beiden Söhne, die rotes Gewand und dunklen Mantel tragen, die junge blühende Gattin und das Töchterchen, beide in Kleidern von verschiedenfarbigem Rot und spanischem Schnitt, das Haar gescheitelt und am Hinterkopf in ein kleines Häubchen und den *trenzado* gesteckt. Die spanische Mode wurde in Mailand bekanntlich durch Isabella von Aragonien eingeführt, als sie 1489 als Gemahlin des Herzogs Gian Galeazzo dort einzog. Das Fresko (es schmückt die Kapelle der Madonna) ist also erst nach diesem Jahr entstanden; und wenn in der Maria und den Heiligen Geist und Form an die vorleonardeske Kunst, vor allem an die des sanften Bergognone, anknüpfen, so fühlen wir in den Bildnissen die Gegenwart Leonardos, während die bleichen Schatten ein wenig an einen Nachahmer Leonardos gemahnen: an Bernardino dei Conti.

LOMBARDISCHE KUNST VOM AUSGANG DES XV. JHDS: Grabstein des Branda Castiglioni.

Unter den vielen Grabsteinen in der Kapelle der Madonna befindet sich auch der des 1495 verstorbenen Branda Castiglioni, herzoglichen Rates und Namensvetters jenes Kardinals Branda, der Masolino da Panicale protegiert hatte. Sein Grabmal, das vielleicht schon aus seinem Todesjahr stammt, ist von höchster Einfachheit: eine Marmorplatte zwischen zwei Pilastern, darüber ein Gebälk mit Lünette. Doch die gliedernden Teile sind durch Rankenornamente von ausgezeichneter Arbeit belebt und durch Hinzutritt anderer Elemente vervollständigt: des Schildes zwischen zwei Füllhörnern, das dem Ganzen als Konsole dient, und der beiden Voluten mit Blumenmustern, die sehr hübsch Pilaster und Konsole verbinden. Ein solches Schema ist der florentinischen Kunst ebenso geläufig wie der venezianischen; an diese letztere aber erinnern die raffinierte Feinheit der lebensvollen Ornamentation und ihre kluge Verteilung und Abstufung. Doch wenn wir die geistigen Ahnen des kleinen Denkmals in Venedig suchen, so halten wir doch die Hand, die es meisselte, für lombardisch, was auch das jugendliche Profil des Castiglioni bestätigt, das von zwei geflügelten, an die Art des Mantegna erinnernden Tritonen gestützt wird.

Dem Agostino Busti genannt Bambaia ist das anmutige kleine Monument von einigen zugesprochen worden, von anderen dem Amadeo oder dem Briosco. Die beiden letzteren Zuweisungen stehen in Widerspruch zu dem Stil des Werks, dem jene Vorliebe für gehäufte Dekoration mangelt, die für diese beiden lombardischen Bildhauer gerade bezeichnend ist; der ersteren widerstreitet nicht nur der Stil, sondern auch die Chronologie, da Busti noch ein Knabe war, als das Grabmal für Castiglioni geschaffen wurde. Wir ziehen darum vor, es bei einer allgemeinen Bezeichnung bewenden zu lassen.



FRANCESCO UND TOMMASO CAZZANIGA (vermutlich Mailänder; ersterer nachweisbar seit 1470, schon tot 1486; letzterer nachweisbar seit 1433, lebte noch Anfang XVI. Jhd.): *Grabmal della Torre.*

Es steht gleichfalls in der Kapelle della Madonna, wo es sehr gut die lombardische Plastik der Renaissance vertritt. Die Bildhauer dieser Zeit veränderten nicht den festen Grabmaltypus, den schon die Kunst des XIV. Jhds. geschaffen hatte: der Sarkophag erhöht auf Säulen, freistehend oder an die Wand gelehnt. An diesem Grabmal, das 1483 ausgeführt, doch 1725 restauriert worden ist, sind, wie an anderen Denkmälern derselben Zeit, die plastischen Teile in die architektonischen Linien des neuen Stils einbezogen, den hier Künstler vom Geschmack, wenn auch nicht von der Fähigkeit des Amadeo handhaben. Die Säulen haben die Form von Kandelabern, ihr Schaft ist teilweise aus dunklem Stein von Oira, der mit dem Grau des Sockels harmoniert; den Sockel beleben Medaillons aus glänzend weissem Marmor mit Kriegern und Profilköpfen auf antike Art. Der Sarkophag, zwischen zwei Gebälke eingeschlossen, mit reich skulptiertem Fries, der Spuren der alten Bemalung in Ultramarin und Gold aufweist, wird von einem Deckel in Form einer abgestumpften Pyramide überhöht, auf dem als Abschluss die Statuette eines wappentragenden Putto steht, während darunter ein bemaltes Relief Gottvaters den Giebel betont.

Zierliche Pfeilerchen gliedern den Sarg, der an den Schmalseiten nur mit Wappenschildern verziert ist; die Vorderseite schmücken drei Reliefszenen auf schwarzem Grund, um die perspektivische Wirkung der dargestellten Architekturen zu erhöhen. Ihre Gegenstände sind die Verkündigung, die Anbetung der Hirten und die hlg. drei Könige. Auch sie sind unter dem stilistischen Einfluss Amadeos gearbeitet, als dessen geschickte, doch etwas unsichere Nachahmer sich die beiden, einer Goldschmiedfamilie entstammenden Cazzaniga erweisen.

F.T.

REGISTER.

Seite

VORWORT . . . . . V-XXIX

Grundriss der Kirche und des Klosters "delle Grazie„.

Tafel

DAS REFEKTORIUM DES KLOSTERS 1

LEONARDO DA VINCI: "*Das Abendmahl*„. . . . 2

» » "*Der Erlöser*„ (Detail aus dem "*Abendmahl*„). . . 3

» » "*Die Apostel Thomas, Jakobus der Aeltere und Philippus*„ (ID. ID.). 4

» » "*Die Apostel Matthäus, Thaddäus und Simon*„ (ID. ID.). 5

» » "*Die Apostel Johannes, Petrus und Judas*„ (ID. ID.) . 6

» » "*Die Apostel Bartholomäus, Jakobus d. Jüngere und Andreas*„ (ID. ID.). 7

» » *Die Hauptlünette über dem "Abendmahl*„ 8

DONATO DA MONTORFANO: "*Die Kreuzigung*„ . . 9

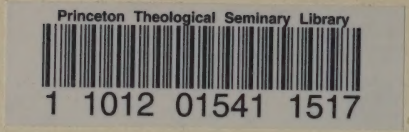
» » *Ausschnitt aus der "Kreuzigung*„. – LEONARDO: *Ludwig der Mohr, der kleine Maximilian und ein Mohrenknabe*„. . 10

DER GROSSE KREUZGANG. 11

DIE BIBLIOTHEK 12

Tafel

DONATO BRAMANTE: *Der Kreuzgang der Sakristei.* 13
LOMBARDISCHE KUNST VOM ENDE DES XV. JAHR.: *Flachrelief mit dem Bildnis Ludwigs des Mohren.* 14
BARTOLOMEO SUARDI, GENANNT BRAMANTINO: *Die Lünette der Sakristeitür.* 15
DAS INNERE DER SAKRISTEI 16
DIE SAKRISTEISCHRAENKE 17
ZWEI FUELLUNGEN DER SAKRISTEISCHRAENKE . . . 18
MARCO D'OGGIONO: *„Johannes der Täufer und ein Andächtiger„* 19
DIE KIRCHE VON AUSSEN 20
DER KUPPELBAU 21
DER SOCKEL DES KUPPELBAUS 22
DETAIL EINER APSIS 23
DAS PORTAL 24
DAS KIRCHENINNERE 25
DIE DEKORATION DES HAUPTSCHIFFS 26
BERNARDINO BUTINONE: *„Der hlg. Vinzenz Ferreri„* 27
GAUDENZIO FERRARI: *„Engel mit den Passionswerkzeug„* 28
» » *„Die Geisselung„ und „Die Verspottung Cristi„* . . . 29
» » *„Die Kreuzigung„* 30
DIE STUCKVERZIERUNGEN DER KAPELLE SAULI. . . 31
DER KUPPELRAUM 32
DIE KUPPEL 33
DIE GITTER DER BALUSTRADE 34
DER CHOR 35
G. B. CRESPI, GENANNT CERANO: *„Mariä Gnade„* . 36
DIE KAPELLE DER MADONNA 37
LOMBARDISCHE KUNST VOM AUSGANG DES XV. JAHR.: *Votivfresco* 38
LOMBARDISCHE KUNST VOM AUSGANG DES XV. JAHR.: *Grabstein des Branda Castiglioni* 39
FRANCESCO und TOMMASO CAZZANIGA: *Grabmal della Torre* 40


Princeton Theological Seminary Library
1 1012 01541 1517

LIRE 350